La mockumentary sitcom comprise à travers le documentaire et la télévision

Robin Bertino

▶ **To cite this version:**

Robin Bertino. La mockumentary sitcom comprise à travers le documentaire et la télévision. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02362068

HAL Id: dumas-02362068
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02362068

Submitted on 13 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

BERTINO Robin

M2 Cinéma Recherche et Esthétique

Université Paris I – Panthéon Sorbonne

Session 2 – septembre 2019

La *mockumentary sitcom* comprise à travers le documentaire et la télévision

sous la direction de

M. AMIEL Vincent

Table des matières

3Introduction....3
I – Mockumentary et sitcom, lignes de tension....9
1 – une nouvelle approche du quotidien....9
2 – Éléments de dramatisation....11
a – Mockumentary et grossissement du trait....11
b – Des personnages sans cesse observés....13
3 – D'évidentes contraintes de découpage....14
4 – Le mélange des mondes....16
II – A quoi bon le mélange ?....19
1 – Mockumentary sitcom : la parfaite antinomie....19
a – La sitcom et le documentaire, deux éléments non miscibles....19
b – Le documentaire est-il imitable ?....25
2 – Le mockumentary, une réponse au doute ?....27
a – Pourquoi mock ?....27
b – Reconstruire le réel....32
c – Retour au problème de l'acteur....38
III – Le “mockumentary”, l'adaptation parfaite à l'environnement télévisuel ?....42
1 – Le réel et la télévision....42
2 – La mockumentary sitcom est-elle un genre télévisuel ?....45
3 – Comment penser la série ?....47
4 – Le mockumentary à la télévision : un nouveau rapport au réel ?....50
5 – La télévision, un espace de choix pour la diffusion du “mock” ?....59
6 – Un média sanctionnant son contenu : le “mock”, un objet plébiscité....64
Conclusion générale....67
Filmographie....70
Filmographie secondaire....71
Bibliographie....72

Introduction

La télévision, bien qu'élevée au rang de 8éme art, passe encore souvent pour le parent pauvre du cinéma. Ses programmes font pourtant partie des productions audiovisuelles les plus globalement et couramment diffusées et vues. Ses fictions notamment, se présentent de plus en plus comme les premiers objets de consommation de contenu audiovisuel fictionnel au quotidien. Parmi celles-ci, les séries télévisées se taillent la part du lion. Spectacle court, périodique, aux stratégies narratives favorisant une attente de la part du spectateur, laissant place à la conjecture sur des développements attendus ou non d'arcs narratifs aux ramifications parfois complexes, elles déchaînent les passions du public autant qu'elles confortent – si le succès est au rendez-vous – l'assurance des chaînes de télévision dans leur capacité de captation d'un public sur le long terme.

Parmi ces séries, un genre particulier a su s'établir, après les succès indiscutables des *soap* dont certains en sont à leur trentième saison (*Amour, Gloire et Beauté* en est à sa 33ème saison, par exemple), et devenir au fil du temps des repères générationnels. Les *sitcom*s qui proposent une expérience télévisuelle divertissante à la fois qu'elles s'attachent à des arcs narratifs simples traitant souvent de préoccupations proches de celles de leurs spectateurs pris individuellement et dont les modèles de *Seinfeld* à *Big Bang Theory*, pour prendre en exemple l'un des premiers avatars du genre et l'une de ses manifestations les plus récentes, n'ont quasiment pas varié en bientôt une vingtaine d'années d'existence du genre, se fixant encore et toujours sur des figures dont la répétition, si elle pouvait laisser place à la variété dans ses débuts, est progressivement venu épuiser la fraîcheur.

Force est d'admettre que la série, par le développement qu'elle connaît cherche maintenant à dépasser certains des modèles qui l'avaient établi dans son succès. Des *shows* à très grand spectacle s'établissent comme des éléments incontournables de la *pop culture* – nous pensons bien évidemment là au raz-de-marée *Game of Thrones*, peut-être l'une des séries les plus vues de tous les temps – à la fois que les formats s'allongent (quantité de séries se font maintenant pour la durée des

52 minutes) et de nouvelles exigences apparaissent chez le téléspectateur.

Nous voyons d'ailleurs dans des *shows* comme *Breaking Bad*, *Homeland* ou bien encore *House of Cards* des réponses à une demande de la part du public de traiter de thèmes de plus en plus sérieux et, se détachant ainsi d'une pure mission de divertissement, de venir proposer des réflexions sur l'actualité, de s'engager dans des considérations sociologiques pourquoi pas, mais aussi de faire évoluer les modes de représentations en se détachant d'un certain formatage auquel l'objet série répondait jusqu'alors.

En parallèle de ceci, depuis quelques décennies[1] aussi, des objets cinématographiques théoriquement complexes et malheureusement peu étudiés sont venus dynamiser les habitudes de représentation en forme cinématographique[2]. Il s'agit des *mockumentary*, œuvres de fiction bâtardes revêtant à l'écran l'apparence d'un documentaire (ou d'un reportage, nous reviendrons sur cette distinction) et pouvant – pour les plus réussies d'entre elles – se révéler confondantes pour le public non averti. De *Spinal Tape* en passant par *Zelig*, nombre de créateurs se sont attachés à livrer à leur public des oeuvres de fiction fixées sous les caractéristiques visuelles du documentaire, en reprenant les codes, se permettant un rapport plus direct au spectateur sans cependant venir rompre complètement les règles de la diégèse en fiction. Ces œuvres pourraient en apparence tout avoir de l'exercice de style auquel tel ou tel cinéaste, par amusement ou bien par pure expérimentation de sa pratique artistique aurait décidé de s'adonner. Parmi ces œuvres que nous avons ici rassemblées tout de go sous une appellation de genre (le *mockumentary*), des productions étonnantes ont retenu notre attention au point de leur consacrer la présente réflexion théorique : les *mockumentary sitcom* qui ont, avec quelques illustres représentants du genre (*Modern Family, Parks and Recreations, Trailer Park Boys, The Office*) contribué à rajeunir, chacune à leur époque, le genre de la *sitcom* et ses mises en scènes depuis longtemps éculées.

1 Difficile de donner là une date exacte de naissance du mockumentary. Certains, comme Jean-Luc LIOULT, laissent penser que l'on pourrait considérer *Nanouk* (Flaherty, 1922) comme le premier *mockumentary* de l'histoire de la forme filmée, d'autres font démarrer l'histoire du genre à *Spinal Tape* (Reiner, 1984). Mais nous reviendrons sur ces considérations.

2 L'expression de “forme cinématographique” sera préférée ici à “cinéma” puisque nous allons parler de fictions télévisuelles.

Or, si nous avons qualifié ces productions de “complexes” c'est pour deux raisons. La première est directement issue du fait que l'étude de toute œuvre se rattachant de près ou de loin du *mockumentary* se doit, de notre point de vue, de s'attacher à une définition solide de la pratique et ne saurait en aucun cas faire l'économie d'une approche si non ,d'une analyse théorique exhaustive, du cinéma documentaire ne serait-ce qu'au regard des difficultés qui naissent à en penser un “faux”. Force est d'admettre que, dans l'histoire du cinéma, le genre du documentaire s'est toujours présenté comme un objet difficilement théorisable du fait de la relation intime, nous pourrions même dire de connivence, qu'il entretient avec le réel. Le réel étant en effet un concept difficile à cerner et dont la définition tient plus du travail de philosophe – eux-mêmes s'y perdant – que de celui de chercheur en études cinématographiques, on peut comprendre que la théorisation de la pratique documentaire pose problème. Le dialogue entre médias que suppose l'hypothèse de l'existence d'un genre *mockumentary sitcom* vient d'ailleurs épaissir la problématique que suppose notre étude. En effet, les *sitcoms* étant des objets purement télévisuels, et le documentaire relevant plus d'une pratique audiovisuelle dans une acception généraliste que d'un genre véritablement circonscrit à tel ou tel média, le rapport même de leur média de diffusion à un environnement vient multiplier les points de référence à prendre pour comprendre l'imbrication de l'objet dans des schémas théoriques pré-existants.

Car, c'est du documentaire, que Vincent Pinel définit d'ailleurs de la sorte : “Film de caractère didactique ou informatif qui vise principalement à restituer les apparences de la réalité, à donner à voir les êtres, les choses et le monde tels qu'ils se présentent”[3] que nous espérons tirer les meilleures clefs d'analyse pour comprendre notre objet. Il se présente en effet, dans la circonscription que nous avons fait des problématiques posées par notre corpus, comme la fondation nécessaire à l'élévation d'une définition théorique du genre *mockumentary sitcom* car, en toute logique il convient de comprendre – si ce n'est de définir précisément – les mécanismes dont le genre ferait la copie, ou vis-à-vis duquel viendrait *a minima* s'établir un rapport selon des modalités restant à isoler et

3 PINEL Vincent, Dictionnaire technique du cinéma, entrée “Documentaire”, Armand Colin, Paris, 2014

caractériser, avant ensuite de s'attacher à la transposition des-dits mécanismes à un genre dont la définition formelle est, pour le coup, définitivement établie bien qu'ayant donné lieu à une littérature théorique bien maigre dans notre pays. Un retour à la définition de Vincent Pinel permet d'ailleurs une première illustration des difficultés qui seront les nôtres au cours de cette étude, facilitant la compréhension de la démarche que nous nous proposons d'adopter.

En effet, difficile de tirer de cette proposition définitoire un facteur discriminant et universellement applicable pour différencier à coup sûr le film de fiction du film documentaire. Le verbe “restituer” inspire évidemment une idée de pureté, d'intégrité de l'objet après son traitement. Mais quand ce même objet s'avère être “les apparences de la réalité” il y a de quoi être à juste titre déstabilisé par la formulation et peiner à différencier le documentaire d'une reconstitution à des fins de reportage si l'on veut faire une première incursion dans l'environnement télévisuel (*Si près de chez vous*, émission de “réalité scénarisée”[4] ayant ouvert la porte à de véritables questionnements sur le genre des programmes diffusés à des fins de contrôle du respect des grilles de programme) ou même de la fiction[5] qui, malgré la nature imaginaire – inventée – de l'objet qu'on lui rattache, ne se défait pas[6] d'un rapport de représentation du réel[7], encore moins si l'on en considère des tendances stylistiques s'attachant à l'objectivité de la représentation sans pourtant prétendre explorer un réel. Se posera donc évidemment la question de la nature même de que nous entendons par *mockumentary*. Devons-nous y voir une pratique à considérer comme instituée et s'étant donc déjà fixée ses propres codes (tout en remarquant tout de même que la *mockumentary sitcom* ne compte pas grand nombre de représentants et que ce stade embryonnaire est souvent celui des essais, des expérimentations et

4 DE VERGES Marie, “La réalité scénarisée est-elle une fiction ? La télévision se divise.”, Le Monde consulté sur https://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2012/10/25/la-realite-scenarisee-est-elle-une-fiction-that-is-the-question_1781061_3236.html le 17/02/19

5 Dans l'op.cit. V. PINEL définit la fiction comme suit : “Oeuvre dont le thème ou la mécanique dramatique relève de l'imaginaire”.

6 Nous en visons en rien l'exhaustivité dans cette affirmation. Que certaines productions cinématographiques, qu'elles soient d'avant-garde ou non, se détachent de tout référent réel n'empêche en rien que la fiction cinématographique la plus largement consommée prend pour thème un réel dont la représentation, certes modalisée à des degrés divers selon le genre auquel ces productions appartiennent ou veulent appartenir, est la pierre angulaire.

7 Les Grecs, qui s'interrogèrent très tôt sur l'art et qui n'avaient pas de caméras, appelaient cela *mimèsis* (terme dont la traduction varie entre “représentation” et “imitation”). Rien ne nous empêcherait d'appeler cela, à la suite de V. PINEL, “restitution”.

d'avancées progressives vers une définition nécessaire à une institution dans un genre) ou bien plutôt l'adoption de nouveaux habillages stylistiques utilisés afin de venir renouveler le genre quelque peu fatigué de la *sitcom*.

Car c'est effectivement là que la deuxième difficulté se fait jour : elle naît directement du fait que l'association des productions hyper-maîtrisées et donc hyper-codifiées que sont les *sitcoms* avec une pratique détournée – puisque le *mock* est à comprendre dans un premier temps en tant que détournement d'une pratique – du documentaire. Comme si l'artifice le plus pur venait s'accoupler sans ménagement avec un discours sur le réel au cinéma pour donner vie à un hybride dont on peinerait à comprendre le pourquoi de l'existence.

C'est de l'union de ces deux difficultés, de cette *technogonie* métaphorique, que naît notre questionnement. Questionnement polarisé par un intérêt pour le rapport au réel que cette fusion entre deux modes de représentation cinématographique (qui semblent, considérés naïvement, largement opposés sur la conception qu'ils se font de ce rapport) vient entretenir. Tout l'enjeu de ce mémoire sera d'essayer d'établir une définition d'un genre que nous proclamons dès maintenant comme existant (déclaration que, nous l'espérons, notre exposé suffira à justifier) et que nous appelons *mockumentary sitcom* et ce en nous interrogeant justement sur les besoins de représentation auxquels ce genre viendrait hypothétiquement apporter des réponses.

Pour ce faire, nous entamerons très classiquement notre démarche par des considérations directement liées au genre même du *mockumentary*, nous permettant des considérations générales sur leur contexte de production sous la forme d'un état des lieux rapide de l'environnement de la série aux États-Unis puis des traits constitutifs du mode particulier de narration qu'elles représentent. Nous enchaînerons en interrogeant la nature du rapport que le *mockumentary* entretient avec son référent premier (le documentaire) et par extension avec le réel avant de venir mâtiner notre réflexion de *sitcom* et de nous plonger dans une analyse plus directement esthétique des séries qui composent notre corpus et que nous détaillons ci-après pour des raisons de

commodité. Dans la foulée de ce moment purement analytique, nous essaierons de faire sentir ce que ce métissage vient ajouter aux deux modes particuliers de relation avec le réel que les deux genres ici mélangés présentent en solitaire. Puis, nous viendrons en quelque sorte décadrer nos considérations en les amenant vers la sphère du média télévisuel en tâchant de comprendre le rapport complexe de la télévision à ses programmes et le rapport complexe d'un type particulier de programme (les *mockumentary sitcoms* donc) à la télévision.

Pour nous guider dans notre étude, nous ferons appel – sans que cette liste nous empêche de nous en référer ponctuellement à d'autres œuvres – à trois séries que nous considérons comme des représentantes, du genre *mockumentary sitcom*. En tout premier lieu, *Trailer Park Boys* (2001 – 2015 mais dont le concept remonte à 1999) puisqu'elle a été la première série télévisée apparentée à la *sitcom* à adopter un métissage avec le *mockumentary* dans sa stratégie narrative et ce de façon suivie[8]. Ensuite, une des ses contemporaines en terme de dates de diffusion et que nous considérons aujourd'hui comme la meilleure représentante de ce genre que nous nous efforçons de définir – et donc celle qui nous fournira le plus de matériel de réflexion – *The Office* dans sa version américaine (2005 – 2013 tandis que la version britannique n'a été diffusée qu'au cours de l'année 2001). Dans un souci de représentativité du genre jusque dans ses avatars les plus récents, notre étude s'attachera aussi à *Modern Family* (toujours en cours de diffusion depuis 2009) afin d'inscrire la définition du genre dans un temps long (puisque 10 ans, après tout, en télévision c'est énorme), lui conférant par la même occasion une prégnance dans le paysage audiovisuel actuel.

8 Quelques exemples de *mockumentary* peuvent être retrouvés dans des programmes à sketches à la fin des années 90 sans que nous puissions vraiment les considérer dans notre étude puisque le rapport à la temporalité que suppose que la forme sérielle à proprement parler fera partie des enjeux de notre étude.

I – *Mockumentary* et *sitcom*, lignes de tension

1 – une nouvelle approche du quotidien

Dire que les séries télévisées, surtout les *sitcoms*, genre télévisuel auquel nous rattachons directement les œuvres qui composent notre corpus (et nous justifierons cette affirmation par la suite) ont toujours eu pour point d'ancrage la réalité n'a rien de révolutionnaire. Quantité d'ouvrages ont été écrits à ce sujet. D'abord orientées vers des narrations très proches des problèmes domestiques dans les années 60, les séries en sont venues, s'adaptant sans doute à des évolutions concrètes de la société (on doit à coup sûr *Friends* à l'augmentation de la durée de transition entre l'adolescence et l'âge adulte et à l'explosion du phénomène de la collocation) à représenter les conflits et les joies générées par les relations amicales et amoureuses dans un groupe de jeunes gens s'interrogeant sur leur avenir immédiat, et ce collectivement. Elles ne s'encombraient cependant jamais de problèmes autres que triviaux. Jamais les comédies situationnelles ne s'étaient penchées sur les marginaux (comme c'est le cas avec *Trailer Park Boys*), le monde du travail (*The Office*) ou bien les évolutions sociétales (*Modern Family* qui présente une cellule familiale éclatée).

Ça n'est désormais plus le cas et c'est là une évolution qui saute directement aux yeux du spectateur de ces *shows*. *The Office* marque une rupture claire avec la *sitcom* traditionnelle en se proposant comme espace d'observation de ses personnages un *open space* de taille réduite, tranchant de fait radicalement avec le traditionnel espace domestique (bien souvent majoritairement représenté par le *living room*, appellation ô combien parlante) dont la télévision s'était contentée depuis les années 60. *Trailer Park Boys,* en suivant la vie de deux repris de justice vivant l'un dans un mobile-home et l'autre dans sa voiture dont l'état ne cesse de se détériorer au cours de la série, tout ceci au sein des refuges à parias que sont les *trailer parks* d'Amérique du Nord, respecte la règle implicite dans la *sitcom* de faire évoluer les personnages dans un espace balisé *quotidien* mais tord cette règle. De

fait, l'environnement domestique des personnages vient ici signaler une situation sociale concrète et sans aucun doute documentée. La série représente à la fois qu'elle pointe vers les problématiques propre à l'environnement représenté.

A sa suite, bien que dans un autre type, *Modern Family* vient apporter son grain de sel à ce que nous comprenons comme une sémantisation certaine d'un espace jusqu'ici quasi-parfaitement limitable à une situation de décor permettant de faire naître de façon souvent artificielle des conflits. En effet, en ne proposant pas un mais trois salons (puisque salon il y a, la série traitant de la famille), *Modern Family* promet une analyse plus poussée des relations familiales en la considérant comme un cercle au rayon plus étendu qu'auparavant. Ici, les parents, mais aussi les frères et sœurs, les hétérosexuels et les foyers homosexuels, les couples mixtes et en déséquilibre du point de vue de l'âge vivent chacun leurs problèmes spécifiques tout en étant réunis sous une même bannière : celle de la famille dans son acception étendue dont *Modern Family* se pare dès lors qu'elle vient multiplier les modèles de noyau familial d'une volonté indéniable (et impossible à atteindre de toutes façons) de tension vers l'exhaustivité dans son entreprise de représentation.

Les problématiques vécues – et donc les thèmes abordés – par les personnages en subissent forcément les conséquences. *The Office*, sans doute la série la plus aboutie de notre corpus sous l'analyse orientée *mockumentary*, en caractérisant finement ses personnages pour les rendre complémentaires arrive à réunir dans le seul bureau d'une entreprise de vente de papier un panel représentatif des petites et grandes frustrations qui habitent en chacun des employés qui y travaillent. Les caractérisations de ces employés ne sont bien évidemment pas anodines et la société américaine y est représentée encore une fois avec un esprit d'exhaustivité maximale. Les États-Unis y sont ainsi multi-ethniques, composés de strates d'âge différentes, de personnes aux compétences et ambitions variées, aux penchants moraux parfois discordants, etc. L'ambition affichée est encore une fois d'essayer d'atteindre une certaine exhaustivité par une caractérisation à but représentatif d'un référent dans le parti pris de représentation propre au *show*. Et ce d'une façon étonnamment peu

spectaculaire. L'une des premières répliques de Jim Halpert, l'un des personnages emblématiques de la série, alors qu'il se présente à la caméra est d'ailleurs : “I am boring myself just talking about it.” La promesse de problématiques à fort potentiel dramatique est désamorcée d'entrée de jeu. On est loin du pilote de *Friends* où Jennifer Aniston (alias Rachel) déboule dans un café vêtue d'une robe de mariée, comme une belle promesse de situations dramatiques intenses à venir. Les personnages de *The Office* s'étonnent d'ailleurs que leur entreprise soit le sujet d'un documentaire (puisque c'est ainsi que le modèle narratif de la série vient justifier l'insertion d'une caméra dans l'espace professionnel de ses personnages) alors qu'ils se déclarent derechef comme dénués du moindre intérêt. Les personnages de *Trailer Park Boys* partagent d'ailleurs cette incompréhension alors qu'ils sortent de prison pour la première fois avant d'aller rejoindre leur *trailer park* et retourner vers leurs petits méfaits habituels en tâchant bien évidemment de ne pas retourner en cabane.

Le quotidien devient donc dans ces séries un objet se présentant d'emblée comme récalcitrant à la dramatisation, voir même inapte à être dramatisé, ceux qui le font affichant leur scepticisme quant à leur capacité à générer de l'intérêt chez qui que ce soit. Toute la mesure de l'art des créateurs se jugera justement dans leur capacité à donner tort à leurs personnages. Une première modalité de tension entre réel et fiction se dessine.

2 – Éléments de dramatisation

a – Mockumentary et grossissement du trait

Il est cependant évident que le quotidien en lui-même ne saurait suffire à faire une fiction. L'intérêt de la fiction naît d'ailleurs du fait que les gens y font ce qu'ils ne font pas dans la vie de tous les jours. Les règles qui régissent notre monde et nos interactions en société ne s'appliquent pas

à l'environnement fictionnel qui est celui d'une sitcom. C'est là une évidence que nous énonçons mais elle semble nécessaire à rappeler tant l'ambiance générale est à une tentation de faire des personnages de nos écrans des êtres lisses comme un reflet d'une société qui se montrerait dans une capacité fantasmée à ne pas générer de conflits. Mais laissons cette digression de côté.

Le fait est que le personnages de cinéma (ici dans un souci de simplicité nous allons directement assimiler série et cinéma mais cette hypothèse sera largement malmenée par la suite) est une structure lacunaire par nécessité. Lacunaire car fonctionnelle, devrait-on dire. Le personnage de fiction n'a pour passé que ce qu'on nous en dévoile, même chose pour ses traits de caractères, même chose pour ses éventuels traits physiques particuliers, nous pourrions dresser une liste bien plus longue. Ce qui fait le personnage de cinéma et sa nature, c'est bien évidemment le mode de représentation de ces caractéristiques. Car un personnage de cinéma lâché dans notre quotidien passerait au mieux pour un maniaque obsessionnel et dans le pire des cas pour un fou, tout simplement car son épaisseur est limitée par les nécessités de nature purement dramaturgiques auxquelles ils sont asservis et qui viennent rendre inutiles et donc négligés des pans entiers d'éléments moins évidemment constitutifs des caractères humains.

Dans *The Office*, une structure très claire se dégage : Jim et Pam (à la rigueur Roy et les autres employés de l'entrepôt) représentent une sorte de norme. Personnages sans nul doute les plus immédiatement plats car équilibrés, ils viennent se présenter comme des personnages-témoins par rapport auxquels s'instruisent les décalages des autres. La série y va d'ailleurs très franchement. Entre le patron *underachiever* en tout que les employés ne supportent pas, se permettant parfois des attitudes plus que limite avec ses employés tant hommes que femmes, le représentant adepte du darwinisme social américain teintée de pastoralisme germanisant, la femme alcoolique entre deux âges ayant pour adresse le coffre de sa camionnette, l'américaine de souche quasi-apparentée Amish, le flegmatique comptable afro-américain au carnet de mots-fléchés vissé à la main, nous en passons et des meilleures, *The Office* prend vite des airs de *freak show* social qui l'inscrivent très

directement dans une approche satirique de sa construction dramatique. Ainsi, les travers ou bien les petites failles de chacun sont appuyés jusqu'à les mener à parfois friser le grotesque et ce à des fins d'exprimer très clairement que c'est d'eux que l'on traite directement. La stratégie de *The Office* est donc de caractériser ses personnages par effet de grossissement des caractéristiques leur permettant de se démarquer vis-a-vis des personnages-témoins et venant donc, puisque la série s'attache à la représentation du quotidien, en représenter des failles ou des excès. Ce recours à la satire s'explique par le fait que le dispositif *mockumentary* rend le découpage classique des actions plus difficile (obligeant donc à rendre les personnages assez monolithiques pour pouvoir en saisir toutes les dimensions sous les atours de la spontanéité de l'œil faussement documentariste.

b – Des personnages sans cesse observés

Du rapide exposé ci-dessus, on comprend que la caméra est ici prise au sens quasi-plein de personnage puisque sa présence intra-diégétique est justifiée dans chacun des cas. Bien évidemment, ce mode de représentation suppose des modes d'écriture très différents de ceux bien fatigués des *sitcoms*. De fait, le système *mockumentary* puisqu'il vient ajouter une épaisseur de représentation permet de repousser les limites du vraisemblable. Ainsi, les adresses directes à la caméra n'auraient aucune raison de ne pas être et le genre fait donc la part belle au système de l'interview qui a pour particularité de permettre aux personnages de commenter leurs actions ou bien de les annoncer à l'avance, donnant donc à chaque échec ou chaque succès un enjeu supplémentaire qui est celui de sa captation et de sa diffusion à venir. Ainsi, Rickie et Julian, les deux anti-héros de *Trailer Park Boys* ne cessent de se plaindre de la présence de la caméra et exigent sans cesse des coupes alors qu'ils sont en train de s'adonner à une de leurs nombreuses activités illégales destinées à chcihement financer leur vie de *white trash*.

Cependant, la caméra peut dès lors assumer un statut de confidente et ce qui passerait vite dans une

fiction plus traditionnelle pour du discours purement explicatif (élément proscrit de tout bon scénario au nom de la sacro-sainte vraisemblance)[9] devient d'un naturel absolument irréprochable dans ce cadre de représentation.

Se construit donc en parallèle de nouvelles perspectives comiques que ces sériés ne manquent d'exploiter. Ainsi, les personnages se sachant observés modifient leurs attitudes en fonction de la façon dont ils veulent être présentés sans jamais que la caméra et donc le spectateur ne soit dupe de leurs intentions véritables et qui font parfois face à l'échec. Ainsi, les pitreries incessantes d'un Michael ayant à coeur de passer pour être un homme désopilant, ne manquent pas de faire rire parce qu'elles causent vite de l'énervement ou bien une incompréhension franche chez ses collègues. Réciproquement, l'aspect “pris sur le vif” de situations que la caméra semble saisir à l'arraché peut venir ajouter du dramatique à des situations tout simplement parce que le spectateur a toujours un temps d'avance sur les personnages qu'il regarde se démener.

Le dispositif permet donc une forte anticipation de la part du spectateur par rapport à l'action intradiégétique, donnant une impression de lisibilité totale des projets et attente de chacun mais permettant surtout d'être relié en permanence au réseau complexe des relations existantes entre eux et de leurs *a priori* sur les situations en cours ou à venir.

3 – D'évidentes contraintes de découpage

Le fait de présenter une caméra intradiégétique, bien que permettant une latitude accrue dans l'écriture vient par contre limiter les possibilités de découpage de l'action par l'image. Ainsi, le plan-séquence est largement mis à l'honneur, permettant donc à la *shaky cam*, qui est vite devenue l'emblème de cette façon de faire comme elle l'était du reportage, de se défaire un instant de l'action principale pour se concentrer sur les réactions d'un personnage plus ou moins directement concerné

9 Nous reconnaissons bien évidemment que quelques exceptions existent (mais elles en sont pas des exceptions pour rien).

par l'évolution d'une situation ou par le contenu d'un échange dialogué.

Or, de cette impossibilité de construire des champs – contrechamps pour structure un dialogue dans un espace, naît une plus grande épaisseur du personnage de *sitcom* qu'habituellement. La caméra se retrouve dans un véritable écosystème dont elle détaille progressivement la densité du réseau d'interactions.

Réciproquement, la caméra ne peut absolument pas justifier de sa présence face à une situation trop intime ou dans un environnement strictement personnel pour un personnage. Mais c'est aussi de cette impossibilité d'entrer dans l'intimité des personnages au-delà de ce qu'ils veulent bien laisser transparaître que naît un supplément d'épaisseur à leur bénéfice. Ainsi, nous en saurons jamais ce que contenait le mot que Jim place dans la théière qu'il offre à Pam à Noël. Nous en saurons non plus jamais ce que Michael dit à Pam quand il la prend dans ses bras au moment de son départ définitif du bureau. Ces secrets véritables, qui appartiennent tant aux personnages qu'aux auteurs vient à des moments choisis retrancher à la lisibilité de l'ensemble venant leur apporter la part de mystère suffisante à leur donner l'apparence de personnes réelles. Cette nécessaire incapacité de la caméra à être omnisciente en fait que renforcer cette impressions que ces séries donnent de suivre véritablement des personnes appartenant au même monde que nous et que tout un chacun.

Or, de ces contraintes, naissent de nouvelles méthodes d'écriture cinématographique engageant directement la caméra en tant que personnage, ce qui est après tout parfaitement raccord avec le fait qu'une équipe de tournage se trouve sur un lieu de travail normalement absolument étranger à ces activités. Ainsi, Pam découvre la relation de Dwight et Angela (très méticuleusement tenue secrète au reste du bureau par les deux intéressés) à cause d'une indiscrétion de la caméra, jusqu'ici seule entité intradiégétique (nous reviendrons plus tard sur la situation de la caméra d'un point de vue narratologique) à avoir surpris les amoureux de façon certaine. C'est le procédé de l'ironie dramatique qui est là détourné, perverti même et qui vient densifier les réseaux de relations des personnages entre eux. A l'inverse le suspense peut aussi être subitement annulé afin de donner une

sensation d'heureux accident dans le reportage à une avancée concrète d'action : la caméra peut parfois accuser un certain retard du point de vue du déroulé de l'action et c'est alors les personnages qui viennent la mettre dans la confidence. C'est le cas pour le premier baiser que Jim et Pam échangent sur le parking de l'entreprise, guidés par un Dwight fier de sa perspicacité et de son sens de l'opportunité.

En bref, sans entrer dans les détails[10] car ce n'est pas là l'objet de notre étude, le *mockumentary* vient apporter par les contraintes mêmes que lui impose son dispositif des innovations certaines dans la focalisation de la narration cinématographique et les procédés d'écriture de la *sitcom*.

4 – Le mélange des mondes

A l'origine, *Modern Family* devait justifier de son dispositif par la présence d'un reporter dont Hailey tomberait vite amoureuse, donnant lieu au développement de tout un pan d'histoire finalement laissé de côté. *Modern Family* est des séries de notre corpus celle qui s'attache le moins à justifier sa captation.

Trailer Park Boys au contraire adopte une stratégie complètement inverse. L'équipe de tournage, se faisant souvent insulter, la caméra obstruer, le preneur de son allant jusqu'à se faire descendre au cours d'une fusillade est entièrement intégrée au monde qu'elle capte. En résulte des situations cocasses et quelques moments ponctuels qui viennent véritablement jeter un trouble sur nos habitudes de représentation de fiction à la télévision. Dans *The Office*, le perchman est à un moment surpris à consoler Pam et donc outrepasser le rapport d'un documentariste à son objet : en pas le modifier afin de en pas fausser la réalité de l''objet capté. Dans la foulée du dévoilement de ce petit détail, nous apprenons que le perchman a été remplacé, justement à cause de cet incident.

10 Pour un exposé plus expressément stylistique nous vous renvoyons au mémoire de LE GOURRIEREC Hélène, *Le mockumentary dans les sitcoms américaines*, dir. AMIEL, Vincent, Paris I – Panthéon Sorbonne, Paris, septembre 2016

Ce qui est ici signalé est la concomitance de deux mondes : celui du représentant et du représenté. Cette concomitance se remarque d'ailleurs par les références communes que les personnages ont avec leurs spectateurs. Ainsi le “It's Britney, bitch !”[11] d'un Michael arrivant en lunettes de soleil au volant d'une décapotable l'ancre de plain-pied dans le partage d'expériences communes avec le téléspectateur, partage qui permet une identification quasi-immédiate. Il en va de même pour son obsession avec Chris Rock ou bien avec ses multiples références à des éléments de culture populaire. *Trailer Park Boys* fait participer sa fine équipe à un concert de Rush sous les vivas du public, etc.

L'intérêt de ces petites pirouettes en servent à rien d'autre que permettre au spectateur de supposer une possibilité de croiser un jour ces personnages dans la vie de tous les jours. C'est d'ailleurs pour cette raison que les acteurs employés dans ses productions ont quasiment tous pour caractéristique d'être des inconnus notoires. En effet, une tête trop connue du public ne pourrait décemment pas incarner ce qui est censé être un portage à l'écran de Monsieur Tout-le-monde.

Modern Family fait figure d'exception en ce sens puisqu'elle se permet la présence d'Ed O'Neil dans le rôle du *pater familias* Jay Pritchett, acteur déjà bien connu des sitcoms familial puisqu'il incarnait déjà Al Bundy, père de famille sarcastique dans *Married... with children* (1987 – 1997), *sitcom* classique du répertoire télévisuel américain, certes sans doute pas pratiquée par les plus jeunes générations mais pouvant faire lieu de garantie dans la signalisation *sitcom* du *show* toujours à mi-chemin entre conservatisme et innovations.

De cette succincte présentation des enjeux de ce que nous considérons encore comme un habillage *mockumentary* de la *sitcom* traditionnelle, nous extrayons, en plus d'innovations non négligeables dans les procédés d'écriture et de mise en scène des premières tensions se polarisant autour du traitement réservé au réel par ces nouveaux *show*. Or, il ne faut pas perdre de vue que le *mockumentary* est, historiquement, nous verrons bien si cette affirmation résiste à l'analyse, un

11 Référence à une célèbre expression de la chanteuse Britney Spears.

genre de rapprochement de la fiction et du réel. Or ce rapprochement s'est toujours fait sous l'égide d'une assimilation des procédés d'écriture cinématographique utilisés en documentaire pour en faire des moyens de raconter la fiction. Ainsi, une étude précise du rapport que le *mockumentary* établit avec la pratique du documentaire pur (si toutefois celui-ci existait) semble être indispensable. Ainsi, c'est tout un mode de représentation, complexe car glissant dans les mains des théoriciens que nous allons utiliser comme miroir des *shows* de notre corpus : le documentaire, et le documentaire ne se comprenant pas sans rapport au réel, il sera maintenant largement question de comprendre quels sont les enjeux de cette représentation dans l'objet cinématographique et ce que le *mockumentary* perd, ou gagne, dans la réappropriation du *style* documentaire.

II – A quoi bon le mélange ?

1 – *Mockumentary sitcom :* la parfaite antinomie

a – La sitcom et le documentaire, deux éléments non miscibles

Partons d'un constat très simple : les trois représentants que nous avons choisis pour notre genre d'étude ont pour points communs principaux d'être des produits de forme cinématographique, d'être des programmes destinés à une diffusion télévisuelle régulière, d'être des œuvres de fiction. Cependant, nous y revenons pour des soucis de clarté, ils adoptent pour stratégie narrative de sa parer des atours du cinéma documentaire – dans une acception très globale et naïve que nous allons nous efforcer ici d'affiner et pourquoi pas de réfuter – ce qui pose très immédiatement le problème de la définition de ce qu'est un documentaire et de ce qu'est une fiction. Cette question ayant déjà fait couler bien de l'encre dans la littérature théorique de cinéma – et nous n'avons pas la prétention de faire beaucoup mieux que ce qui a déjà été fait – nous allons explorer, en nous forçant d'avancer sans préconception, différentes postures au regard desquelles nous déterminerons ce qui permet d'éloigner, ou au contraire de rapprocher, la *mockumentary sitcom* du documentaire à proprement parler. La première, et sans doute la plus évidente, de ces postures est d'envisager les définitions de genre à partir du contexte de production de l'œuvre s'y rattachant.

Dans l'introduction à son étude sur le cinéma documentaire, Guy Gauthier, lui aussi aux prises avec un exercice de définition de ce cinéma documentaire difficilement réductible à dees caractéristiques immuables qui permettraient d'établir à coup sûr sa nature prend pour principal critère de différenciation entre la production de fiction et de documentaire l'absence d'acteurs dans ce dernier.

Un seul critère remplit ces conditions [celles d'êttre directement constatable et d'établir la pré-écriture d'un projet, le documentaire étant censé s'attacher à la spontanétité tandis que la fiction naîtrait d'un calcul plus approfondi avant d'en passer à la pahse de captation, ndlr.] : l'absence d'acteurs.[12]

Ainsi, en comprenant l'acteur comme un écran[13] supplémentaire à l'écran se situant nécessairement entre le spectateur et ce qu'il reçoit dans le dispositif cinématographique. Une distanciation de plus entre le réel et le spectateur, en somme. Il va sans dire que nous touchons là très directement à un critère qui viendrait ôter à la *mockumentary sitcom* toute valeur documentaire puisque dans chacune des séries de notre corpus, les personnages sont évidemment campés par des acteurs professionnels qui donnent par leur travail de construction toute l'épaisseur du réel au rôle qu'ils doivent porter à l'écran. Nous pouvons effectivement partir de l'hypothèse que, lorsque le spectateur prend conscience qu'il se trouve face à un *jeu* lorsqu'il perçoit telle ou telle réaction chez le personnage se trouvant à l'écran, une barrière (que Gauthier appelle un '"écran", laissant donc tout de même place à une certaine transparence, mais nous y reviendrons) se dresse entre le réel et le montré, le porté à l'écran. Cette barrière, si l'on doit la comprendre comme un empêchement de la spontanéité dont nous avons dit plus haut que Gauthier faisait une des conditions d'existence de la production documentaire, pourrait être comprise comme l'exercice d'un calcul, un effort de construction rationnelle de ce que le réel *devrait être*. En d'autres mots, l'acteur, parce qu'il n'est ontologiquement pas celui qu'il *s'efforce d'être* disqualifierait totalement le mouvement vers le réel dont le documentariste a souci.

Dès lors, que penser des inserts qui apparaissent souvent dans le documentaire à cause du souci de détail que pourrait avoir le réalisateur ? Les conditions matérielles de tournage du film documentaire étant souvent bien plus souples et légères que dans la fiction – pour des raisons de maniabilité et donc encore une fois de spontanéité – elles permettent aussi moins de simultanéité

12 GAUTHIER Guy, Le Documentaire un autre cinéma, Nathan, Paris, 1995, p. 5
13 GAUTHIER Guy, op. cit., p.5

dans les prises de vue. Autrement dit, si le réalisateur ambitionne, mettons, d'analyser par échelonnage des échelles de plan, le geste d'un pêcheur rafistolant son filet après être rentré de la pêche, une répétition motivée par des besoins inhérents aux conditions de tournages va s'avérer nécessaire pour le sujet étudié (ici le pêcheur). Le pêcheur ne devient-il pas là un acteur dans son propre rôle ? Gauthier évacue cette difficulté par l'évidence qui veut que la vie, même dans son immédiateté la plus fine, ne soit faite que de représentation[14]. Il s'agirait donc, au moment de déterminer, de trancher, entre personnage de documentaire et personnage de fiction, de comprendre si nous nous trouvons face à une représentation *naturelle* ou bien face à une représentation *artificielle* bien que la première expression semble antinomique et la deuxième carrément redondante.

Cette considération ne devait d'ailleurs pas être étrangère aux créateurs des *mockumentary* qui composent notre corpus. En effet, aucun comédien bien connu du grand public (à part pour le cas de *Modern Family*) ne se retrouve dans les choix de casting des producteurs. Tout est fait pour que, exactement comme dans le cinéma documentaire leur être ne soit dévoilé que par l'intérêt que la caméra veut bien lui porter. Steve Carell, devenu une superstar hollywoodienne justement grâce à l'excellence de son jeu dans *The Office US*, n'était, avant d'obtenir le rôle du délirant patron Michael Scott, qu'un acteur de quatrième zone en quête du rôle qui allait le révéler. Ainsi, si le générique ne venait pas nous dévoiler le nom de l'acteur avant de le mettre en situation de patron de la petite entreprise Dunder Mifflin, l'effet pourrait suffire à flouer le spectateur en éludant l'idée qu'il se trouve bien face à une performance actorale – qui plus est suffisamment bonne pour que l'écran cher à Gauthier en devienne impeccablement translucide.

Cela ne suffirait cependant en rien à faire de la performance de Steve Carell en Michael Scott la “restitution”[15] de l'expérience *réelle* (ou bien devrait-on plutôt dire *véritable* ?) qui est celle d'un manager régional d'entreprise de vente de papier en gros alors même que sa vie personnelle laisse,

14 “Tout individu quand il n'est pas seul (et encore...) est en représentation. GAUTHIER Guy, op. cit., p.5

15 Nous en référons ici à la définition du documentaire par Vincent PINEL et utilisée en introduction.

pour le dire légèrement, beaucoup à désirer et qu'il use en guise de paliatif à ses capacités relationnelles médiocres d'un humour qui vient souvent ébranler le rapport de confiance qu'il devrait entretenir avec ses employés.

A cet égard, il ne faudrait d'ailleurs pas perdre de vue que *Nanouk*, film pionnier du genre documentaire dans la compréhension moderne que nous en avons se situerait aux yeux de Gauthier sur le même plan de fidélité au réel – et donc le même plan de distance au documentaire – que The Office. Tout simplement parce que *Nanouk* existe tout aussi peu que Michael Scott en dehors des écrans (c'est ici une façon de dire que bien que le personnage et ses traits de caractères ou bien les grandes lignes qui mènent son existence soient ou aient été à coup sûr l'apanage d'un être humain existant, son incarnation telle que nous la connaissons ne survit pas à sa disparition de nos écrans) puisqu'il est maintenant connu de tous que *Nanouk* est un nom de personnage et qu'une grande partie de ses actions, rapportées comme d'authentiques images du réel (et à juste titre, ce n'est pas là quelque chose que nous mettons en doute) par Flaherty naissent d'un jeu demandé à l'acteur[16] employé par le réalisateur, aussi simple soit-il : il suffit de placer un homme ou une femme dans une situation vers laquelle il ne se dirigeait pas naturellement pour que le jeu commence et que le réel se pare d'ambiguïté. Or, bien que l'on pourrait se le permettre, il reste périlleux de refuser au film de Flaherty l'appellation de documentaire bien que celui-ci se soit permis de recréer des décors entiers ou bien des situations justement à des fins d'exhaustivité et de documentarisation de la réalité.

Le décor, l'espace de mise en situation des corps et des esprits, fait aussi partie, selon Gauthier que nous nous employons ici à lire et commenter, des critères positifs de *documentarité* d'une production :

> **Ce qui est vrai des personnages[17] l'est également pour les objets et les décors : reconstitution interdite, faute de se retrouver hors-limites […] le déplacement n'est pas simple question de méthode mais d'éthique. L'éthique documentaire est peut-être ce qui reste quand on a**

16 Un pêcheur esquimau du nom de Allariallak

17 Nous faisons ici remarquer que les “acteurs” sont devenus des “personnages”.

tout concédé du reste.[18]

Nanouk, au fond grand film de reconstitution, en resterait définitivement disqualifié en tant que documentaire dans le sens pur. On ne peut cependant pas ôter à la Flaherty l'effort d'avoir été poser sa caméra au plus près de son sujet. Tout coince à partir du moment où son action sur la construction du réel devient perceptible. Que dire alors de la *mockumentary sitcom* ? *Trailer Park Boys* a beau tourner dans de véritables *trailer parks*[19], les lieux de tournage ont tendance à varier d'une saison sur l'autre et les mobile-homes des différents personnages sont déplacés si ce n'est recrées d'une période de tournage sur l'autre. Sans être directement assimilable aux traditionnels plateaux tout prêts pour le tournage très préformaté de la *sitcom* du modèle *Seinfeld* ou *Friends*, *Trailer Park Boys* – la série de notre corpus qui se rapproche le plus de cette envie d'extérieur, d'immersion et de vagabondage, de rencontre du cinéma avec le monde extérieur, qu'accuse le cinéma documentaire – n'échappe pas à ce qui pour Gauthier fait la fiction : la recréation d'un espace dont les objets qui le composent laisseraient leur identité première dans l'ombre de leur fonction d'accessoire cinématographique.

A cette réduction des objets (comprenons ici l'acteur comme un objet cinématographique dont le réalisateur dispose à loisir) à un statut dénaturé puisque relégué à une fonction, viennent s'ajouter les différentes réalités de préparation de ces deux cinémas que tout semble opposer. Le documentariste, soumis à son tropisme vers le réel ne peut se permettre de partir en tournage avec à l'esprit chacune des séquences – il faudrait peut-être plutôt dire des événements, car en documentaire, les choses arrivent et le cinéma les capte, du moins si l'on en croit toujours Gauthier :

[…] le coeur du dispositif documentaire n'a guère varié depuis : c'est la vie qui fournit la matière du film.[20]

18 GAUTHIER Guy, op. cit., p. 6

19 Les *trailer parks* en Amérique du Nord sont des parcs résidentiels entièrement constitués de mobil-homes et hébergent une population souvent défavorisée, directement reliable à l'expression *white trash* aux USA ndlr.

20 GAUTHIER Guy, op. cit. p. 28

Or, si l'on veut bien nous permettre ce petit moment de lyrisme, ce qui fait la vie est justement l'imprévisible. C'est sans doute d'ailleurs pourquoi certains rechignent tant à considérer la reconstitution de faits ou d'espaces comme un réel amoindri. Amoindri de quoi ? De ce moment étrange qui fait que la caméra a par hasard, par mégarde, peut-être grâce à la vivacité du cadreur, pu capter au travers de son objectif un instant qui ne se répétera plus. D'un moment de rencontre.

> **[…] des moments qui témoignent, soit en filmant l'action, soit en faisant appel à des témoins irrécusables, des moments, peut-être plus intenses que d'autres mais dont l'ambition est de dire tout simplement : "C'est ainsi que les hommes vivent."[21]**

Du côté de la *sitcom*, c'est le rendez-vous qui prime. La production d'une *sitcom* est un rendez-vous sans cesse répété sur une période de tournage longue pour s'assurer que le rendez-vous de chacun des spectateurs avec l'épisode de sa série favorite, puis, sur un plan plus large, le rendez-vous de tout un public, qui ne naît que de l'agrégat de chacun de ces petits rendez-vous intimes, avec la saison suivante se fasse. Et, c'est bien connu, un rendez-vous se prépare. La *sitcom* ne laisse en théorie rien au hasard. Le médium télévisuel étant de plus extrêmement contraignant, surtout dans son modèle américain qui impose une écriture adaptée au coupure pub et autres joyeusetés, la production est un exercice d'application industrielle d'un plan au déroulé méticuleusement préparé. Ajoutons à ces considérations le fait que le public de *sitcom*, de série plus généralement, se construise au fur et à mesure du déroulé de l'arc narratif de la série qu'il suit de véritables attentes pour leurs *shows* préférés, attentes desquelles il ne supporte parfois pas que les créateurs se détachent pour achever de creuser le fossé entre les deux pratiques non-superposables dont nous avons ici donné quelques caractéristiques qui rendent leur mariage quasi-incompréhensible.

21 GAUTHIER Guy, op. cit., p. 25

b – Le documentaire est-il imitable ?

Maintenant que l'évidence de l'incompatibilité entre le mode documentaire et le mode *sitcom* a été illustrée par le simple fait qu'une doctrine très radicale du documentaire ne saurait faire avec le moindre élément qui viendrait mettre le réel au second plan derrière une fonction purement cinématographique, notre questionnement se doit naturellement de glisser vers la possibilité de falsification du documentaire.

La réponse naturelle à ce questionnement vient tout simplement : *a priori* un documentaire est un objet auquel les contraintes qu'il se fixe donnent des caractéristiques identifiables (preuve s'il en faut, nous en parlons) et donc imitables si ce n'est parfaitement reproductibles, puisque ce n'est pas de là qu'il tire sa véritable identité. Ce qui fait le documentaire, c'est l'impossibilité de reproduire une expérience de cinéma, le *moment*.

Mais autour de quoi cette impossibilité se cristallise-t-elle dans le documentaire ? Est-ce la caméra qui y est plus vivante qu'ailleurs ? Suffit-il de déplacer une caméra à l'épaule le long d'une action, serait-elle reconstituée dans un décor *faisant vrai* pour que le public s'y laisse prendre ? A vrai dire, ces questions semblent à ce point insoluble que nous n'y répondrons pas. En effet, nous nous rangeons bien volonté du côté de Gauthier lorsqu'il conclut le court préambule au premier chapitre de son étude sur le cinéma documentaire par un tranchant :

Le documentaire n'est pas un genre.[22]

Par cette phrase, Gauthier vient en apparence trancher définitivement sur la possibilité d'imitation du documentaire, sur sa reproductibilité en somme, puisqu'en lui niant la nature de genre, il vient lui retirer tout trait constitutif et définitoire sur lequel se calquerait la tradition documentaire au cinéma. Mais alors que sommes-nous en train de faire ? Nous admettons directement la grande perplexité

22 GAUTHIER Guy, op. cit., p. 11

dans laquelle nous nous trouvons plongés à ce moment de l'étude. Comment parler de *mockumentary*, donc de *semblant de documentaire*, alors même que nous sommes bien incapables de savoir ce qui fait le documentaire. Qu'est-ce qui a fait qu'*Opération Lune*, le fameux faux-documentaire qui prétend mettre en doute le fait que l'homme ait un jour touché la Lune, que William Kapler réalise pour Arte en 2002 et qui a permis à de nombreuses théories relevant purement du canular de se propager chez ceux qui n'avaient pas compris qu'ils se trouvaient là face à un des faux les plus habiles de l'histoire du cinéma, a réussi à duper son monde ? Est-ce l'habillage des images présentées ? Est-ce le fait que les vrais acteurs (le mot est osé) de la conquête de l'espace aient été redécoupés, leurs propos détournés sans toutefois que la supercherie soit sensible ? Est-ce le contexte de diffusion (la télévision, grand support du réel, et Arte tout particulièrement) ? Ou bien est-ce tout simplement le mensonge affiché sur la nature de l'œuvre elle-même ?

Peut-on faire, à la façon de Roger Odin[23] reposer la nature du documentaire sur des consignes qu'il donnerait à son spectateur afin d'en guider la réflexion ? Et sur la bonne volonté de celui-ci au moment de respecter la-dite consigne ? En somme peut-on faire reposer le statut imitable du documentaire sur un contractualisme et sur une certaine esthétique qu'une habitude a fixée à la suite du décèlement de caractéristiques communes dans des images issues de contextes de production, somme toutes assez analogues, eux-mêmes conditionnés par une pure intention de coller au réel de la part d'un réalisateur ?

Auteurs et spectateurs de documentaires entendent, d'abord, que le film soit non pas une représentation du monde sans ambigüité, mais qu'il soit sans ambigüité une représentation du monde. Ensuite, qu'il représente le monde comme ayant un sens ou, plutôt que de lui imposer un sens, qu'il se propose de lui en chercher un – par les moyens non-fictionnels qui lui sont propres.[24]

23 ODIN Roger (dir.), *Cinémas et Réalités*, CIEREC, Travaux XLI, Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1984
24 LIOULT, Jean-Luc, "No difference, big diifference, (fiction et non-fiction)", *Dox* n°15, février 1998

Jean-Luc Lioult est ici éloquent. Ce contractualisme passé entre personnes de bonne compagnie et réunies dans la même volonté de compréhension de cette *vie* pour laquelle l'intérêt serait l'apanage du documentaire semble alléchant à première vue, mais vient tout de même poser quelques problèmes. En tout premier lieu il suppose une bonne volonté équitablement partagée entre les deux parties du moment d'avènement d'une œuvre cinématographique finie à l'écran et ouvre la porte à une question grave. Que faire dès lors que le doute est permis ?

2 – Le mockumentary, une réponse au doute ?

a – Pourquoi mock ?

Commençons par un effort de définition. Le *Cambridge Dictionnary* (consultable en ligne) donne plusieurs définition de *mock*, chacune apportant sa petite nuance importante au terme. En voici les plus intéressantes[25].

Mock :

-to copy someone or a characteristic of someone in an amusing but unkind way that makes other people laugh, or to try to make someone or something seem foolish or ridiculous

-not real but appearing or pretending to be exactly like someting

-intended to seem real; artificial or pretended[26]

Ce qui pourrait se traduire, dans un souci de compréhension, de la sorte :

25 Nous partons ici du principe que la langue est révélatrice d'un esprit et, pour rester en accord avec l'esprit dans lequel baigne notre corpus, avons choisi les acceptions du terme que le *Cambridge Dictionnary* signale comme valables dans la langue anglaise telle qu'elle est utilisée en Amérique du Nord.

26 *Cambridge Dictionnary* en ligne, https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mock, consulté le 06/09/19

Mock :

-copier quelqu'un ou un caractère de quelqu'un de façon amusante mais sans bienveillance et qui provoque chez les autres le rire, ou tâcher de faire passer quelqu'un ou quelque chose pour bête ou ridicule

-non véritable mais semblant ou se donnant comme exactement similaire à quelque chose

-supposé passer pour véritable; artificiel ou feignant d'être

Nous sommes conscients de l'aspect bancal de ces traduction de définition mais les prenons pour base plus solide de notre raisonnement qu'une simple traduction par équivalence du terme anglais *mock*, équivalence qui ne gravite qu'autour de déclinaison de la moquerie pure et simple. Car la pratique du *mockumentary* nous semble révéler un rapport au documentaire bien plus complexe que l'on pourrait le soupçonner de prime abord.

Avant toute chose, faisons un petit crochet pour nous interroger sur ce que nos *sticom* à l'étude doivent au documentaire. Tout d'abord, un tropisme documentaire est directement décelable dans les choix thématiques des différents *shows* qui nous ont intéressés et que nous allons ici parcourir par ordre chronologique. A partir de 1999 *Trailer Park Boys* se propose d'immerger le spectateur dans un environnement alors bien peu représenté sur les écrans : les *trailer parks*, dont nous avons donné une rapide description plus haut. Les caractéristiques premières de ces endroits est de se situer à l'exact opposé du glamour habituel des séries télévisées. A cette époque, dans la *sticom*, c'est *Friends* (1994 – 2004) qui fait la loi en racontant l'histoire d'un groupe d'amis flirtant, certes de façon plus ou moins assurée selon les personnages, avec le succès et entre eux dans la grande métropole new-yorkaise. Dans les *trailer parks* de la Nouvelle-Écosse, c'est à peu près exactement l'inverse : toute une population vivant de petits délits, d'abus des aides publiques ou bien de *système D* en marge de la société bien établie dans les agglomérations se préoccupe de sa prochaine rentrée d'argent, de l'éducation d'une progéniture souvent livrée à elle-même. C'est le lieu de vie des *losers*, de ceux que la vie n'a pour l'instant pas épargnés et qui vivent souvent dans les mêmes mobile-homes depuis des générations. En 2005, quand *The Office* apparaît la *sitcom* est régie par le succès

fulgurant de *How I Met Your Mother* (2005 – 2014) qui, à la suite de *Friends,* s'attache à nouveau à l'évolution des personnalités d'un groupe d'amis dans l'ambiance confortable du New-York de ceux qui réussissent. Or, *The Office* nous plonge dans les bureaux de la succursale d'une entreprise de vente de papier à Scranton, Pennsylvanie et où les employés, de leur propre aveu, s'ennuient profondément[27]. Tout l'intérêt de la série réside dès lors dans la narration du développement humain de ces personnages hauts en couleur bien qu'ancrés dans un quotidien qui, quand il ne les déçoit pas, ne les stimule pas non plus au-delà de ce que tout un chacun peut connaître en menant la vie tranquille dont il a l'habitude. Puis, vient ensuite *Modern Family* (2009) qui s'inscrit dans un contexte de fleurissement facilement vérifiable de la *mockumentary sitcom* et centre sa thématique par rapport à l'étude de la cellule familiale comprise sous différentes modalités (famille reconstituée, couples homoparentaux, famille traditionnelle américaine). Là, c'est un thème plus traditionnel qui est proposé, la *sitcom* familiale ayant largement pignon sur rue et étant pour certains à l'origine du genre[28] mais adoptant une perspective plus englobante et des intentions peut-être plus directement sociologiques.

Ce qui ressort de ce rapide aperçu thématique de la *mockumentary sitcom* est une volonté de s'affranchir des thématiques traditionnelles que le genre *sitcom* exploite – plus qu'il ne les explore-traditionnellement. Ainsi, la dynamique d'approche du réel, de confrontation, de déplacement de la caméra vers des environnements encore inexplorés afin de venir en donner sa vision subjective qui était propre à la pratique documentaire comme nous l'avons vu plus haut est directement assimilable à l'envie de renouveau thématique que la *mockumentary sitcom* est venue proposer dans les productions télévisuelles nord-américaines au tournant des années 2000.

This is a false conundrum since both practices might be said to be propped

27 Le pilote est d'ailleurs construit autour du fait que Jim (Joe Krasinsky) se moque bien d'un petit déboirre professionnel tant que la jolie Pamela (Jenna Fischer) s'est endormie sur son épaule au cours de la dernière réunion de leur journée.

28 A ce sujet, aller voir BLOT, Aurélie, 50 ans de sitcoms américaines décryptées : de "I Love Lucy" à "Desperate Housewives". La représentation de la famille dans les family sitcoms depuis les années 1950, Paris, L'Harmattan, 2013

up by a more primal urge: the urge or instinct to gaze upon the real[29]

(*c'est là une fausse énigme étant donnée qu'il est possible de considérer que les deux pratiques peuvent prendre pour racine un instinct plus primaire : le besoin ou l'instinct d'observation du réel*

On pourrait comprendre que de cette envie naisse un besoin de renouvellement stylistique, plus en phase avec les envies des nouveaux créateurs de la télévision de se démarquer, de ne pas faire ce que la télévision faisait jusqu'à maintenant et dont la formule pouvait sembler devenir éculée. Mais on pourrait aussi comprendre le *mockumentary* comme le style obligatoirement adoptable, une sorte de justification de ces nouvelles thématiques. La vie, la vraie. Mais pourquoi en fiction ? Car, tranchons d'une bonne fois pour toute en abandonnant la pose naïve adoptée précédemment afin de permettre l'exposé théorique qui a précédé :

Si les scènes reconstituées par des acteurs en forment un sous-ensemble dans un dispositif documentaire, alors c'est une fiction, qui peut certes être naturaliste, réaliste ou néo-réaliste mais une fiction au sens plein du terme.[30]

Et cette affirmation s'adresse à chacun des shows à l'étude ici. Pour répondre à cette question il convient d'élucider la fonction véritable du *mockumentary* quand on l'associe à la *sitcom*.

Mockumentary, even in its parodic variations, also participates in the normative coding of reality, insofar as it compels any audience belief in its veracity as a documentary[31]

(*Le mockumentary, variantes parodiques inclues, participe lui-aussi de l'encodage normatif de la réalité, dans la mesure où il force tout public à croire en la véracité*

29 LEBOW, Lisa, "Faking What ? : Making a Mockery of Dockumentary.", p. 4, in JUHASZ Alexandra & LERNER Jesse (dir.), *F is for Phony,* University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006

30 NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire.*, de Boeck, Bruxelles, 2004, p.35

31 LEBOW, Lisa, op. cit., p. 9

de sa nature de documentaire)[32]

Ce qu'il faut comprendre dans cette affirmation de Lebow est que le *mockumentary*, sous les atours du documentaire, même s'il se permet la présentation de faits parodiques vient établir une réflexion sur le réel et sa représentation, produit du discours, donc. Or, ce discours n'est en rien innocent, ni directement détachable des codes de la production documentaire traditionnelle. Il établit de par sa nature un regard en miroir du documentaire sur lui-même, faisant du public – maintenant habitué au mode de représentation documentaire – un récepteur de la réflexion de l'art cinématographique sur une des ses pratiques.

Ainsi, le *mockumentary* viendrait combler les failles du documentaire en les donnant tout simplement à sentir. Plus qu'une tentative de *faire comme* ou bien de *se moquer du* documentaire, il faudrait voir dans le *mockumentary* un regard de tendre critique envers une pratique indéfinissable, difficilement vérifiable et jouant avec une catégorie du monde dangereuse et peut-être trop puissante : le réel.

> **If we concede my point that the true objective of both forms lies beyond the (nonetheless impossible) goal of representing reality, to actually achieving a glimpse of the real, there is some credibility to the assertion that documentary is a failed project or better yet, that mockumentary is perhaps the truer documentary form.**[33]
>
> **(*Si l'on me concède l'idée que l'objectif véritable de ces deux formes (*le documentaire et le *mockumentary*, ndlr.) *se trouve plus loin que dans le but (malgré tout irréalisable) de représentation de la réalité, afin d'arriver à un aperçu du réel, l'affirmation que le documentairre est un projet en échec ou mieux encore, que le mockumentary est peut-être la forme plus fidèle du documentaire, gagne en crédibilité.*)**[34]

Alors, notre *mockumentary*, maintenant auréolé d'un aura de fidélité augmentée envers son thème

32 Traduction de l'auteur
33 LEBOW, Lisa, op. cit., p.17
34 Traduction de l'auteur.

choisi – parce qu'il use du vraisemblable, codifié et au degré de représentativité déjà largement jalonné, pour critiquer sans animosité le rapport problématique de la forme documentaire au réel[35]- justifierait son association au *sitcom* par une volonté de représentation comme il se doit (dans toutes les problématiques que ce terme convoie au cinéma) du jusqu'à présent non représenté : le quotidien, le banal. En d'autres termes, redonner au divertissement populaire, la *sitcom*, une vraie représentativité de la masse qui compose son public.

Et rien de plus cohérent que ce projet :

la seule réalité dont nous soyons sûrs, c'est celle de la représentation,

c'est-à-dire l'image, c'est-à-dire la semi-réalité, puisque l'image

renvoie à une réalité inconnue.[36]

dirait Edgar Morin qui n'avait peut-être pas intégré à sa réflexion la possibilité des formes cinématographiques à générer des réflexions sur la pratique dont elles sont issues grâce à l'*habitus* qui peut éclore chez un public.

b – Reconstruire le réel

Quelles sont alors les stratégies de la *mockumentary sitcom* pour arriver à donner à voir ce réel si problématique et maintenant fixé comme inatteignable ? Objet étrange, ouvertement déclaré comme fictionnel mais toutefois désireux de s'encombrer dans sa suite du concept de réel, quelles sont les caractéristiques de l'objet *mockumentary* qui lui permettent de se ménager malgré le grand

35 Sur ce point, nous aiguillons le lecteur vers l'article de LEBOW Lisa, très précis et exemplifié sur ce point. Nous nous permettrons nous-même une étude succinte de la construction du vraisemblable dans le *mockumentary* plus bas.

36 MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie,* Les Editions de Minuit, Paris, 2002, p. IX

écart qu'il s'évertue, dans notre idée, à réussir ?

Revenons un instant à l'introduction de Gauthier dont le commentaire réalisé plus haut nous avait permis de jeter le soupçon sur la forme documentaire.

> **Ce sentiment d'être "ailleurs", souvent décrit par les psychanalystes, est parfaitement compatible avec la "fiction", qui n'a à se justifier de rien de ce qui est hors de la sphère du film (ce qui n'empêche pas, hors de la salle, d'interminables discussions d'après réveil). Le "documentaire", par contre, doit rendre des comptes, et ménager ce que la "fiction" justement, vise à occulter : le référent.**[37]

Les guillemets venant faire ressortir, à la fois qu'ils les commentent, les termes *fiction* et *documentaire* correspondent parfaitement à l'esprit de notre étude. En *mockumentary sitcom* nous sommes en "fiction" aussi bien que nous sommes en "documentaire". Or, si la nature du rapport au référent peut permettre d'introduire des distinctions entre les deux formes cinématographiques précédemment citées, nos considérations sur la *mockumentary sitcom* nous mènent à discréditer cette affirmation, du moins dans l'objet d'étude que nous nous sommes proposé. Tout ce qui est *mockumentary* se construisant justement pour prétendre à une représentation plus apaisée du réel que le documentaire *traditionnel* (difficile dorénavant de préciser ce que nous entendons par cet adjectif), le rapport de notre genre à son référent devient un questionnement nécessaire à l'exhaustivité du propos que nous tenons ici. Et ce questionnement a pour principale difficulté de devoir considérer comme référent de la *mockumentary sitcom* deux pratiques (nous ne dirons pas *genre* car nous englobons ici le documentaire avec la *sitcom*) ainsi qu'un réel qui est le thème traité par l'œuvre considérée.

T*he Office*, telle que nous l'avons décrit plus haut, s'attache à la narration de la vie de la succursale régionale d'une entreprise de vente de papier dans la petite ville de Scranton en Pennsylvanie. Elle traite donc d'un thème ayant pour caractéristique de présenter un environnement et une population

37 GAUTHIER Guy, op. citI, p. 13

très profondément ancrés dans une réalité sans aucun doute quotidienne pour beaucoup si l'on se donne la maigre peine d'aller au-delà de ses particularismes (i.e, l'activité précise, la zone géographique précise, etc.). Ainsi, le concept de *The Office* peut se réduire à ceci : *narration de moments de vie d'employés d'une entreprise par rapport au documentaire*. On peut difficilement faire plus universel dans la thématique traitée mais la modalité de traitement de cette thématique vient poser d'emblée certaines difficultés qui décident ou non de la réussite de l'entreprise son entreprise.

Si l'on admet que le *mockumentary* (pris ici au sens large et non pas mis en corrélation avec le genre de la *sitcom*) se soucie de *commenter le mode de représentation documentaire d'une réalité*, il convient de s'intéresser aux stratégies de falsification (c'est le terme que nous utiliserons pour l'instant, malgré le caractère bien évidemment paradoxal que l'expression qui en résulte revêt quand on considère le reste de notre étude) de la réalité première.

Pour *The Office*, comme dans un documentaire *traditionnel* d'ailleurs, il convient de réussir une mise en situation qui permette d'identifier directement l'environnement dans lequel l'action à venir se déroule. Pour ce faire, le pilote de la série use exclusivement de la construction de son générique (il convient de remarquer le caractère quasi-exceptionnel que cette stratégie revêt dans le monde fermé de la *mockumentary sitcom* et plus généralement dans le monde de la *sitcom* où le générique est traditionnellement précédé d'une scénette ayant justement pour but de fixer les enjeux et le cadre spatio-temporel de la narration à venir, et servant donc de première confrontation entre la réalité du produit à l'horizon d'attente du spectateur). Ce générique se construit comme suit : plan large d'apparence *amateur*[38] de la Penn Paper Tower[39] - plan large d'apparence *amateur* d'une rue enneigée avec la signalisation Mulberry Rd. - travelling d'apparence *amateur* pris à travers la vitre d'une voiture en mouvement dépassant le panneau d'entrée dans la ville de Scranton, Pennsylvanie

38 L'amateurisme supposé de ces images est d'ailleurs largement dû au fait que leur autorité est dûe à John Krasinsky, interprète de Jim Halpert dans la série et nullement caméraman.

39 Ce bâtiment indsutriel existe effectivement à Scranton, Pennsylvanie et a fait l'objet depuis la diffusion de *The Office* un regain d'intérêt de la part du public nord-américain. Il abrite toujours une entreprise de vente de papier.

enneigé aussi – plan d'apparence *amateur* dans un mouvement plus ou moins analogue à celui du plan précédent présentant un panneau de signalisation des différentes aires de chargement d'une entreprise intitulée comme suit “Dunder Mifflin Inc. Paper Company” - viennent ensuite des plans que nous ne détaillerons pas ici permettant de fixer les différents personnages du bureau et leurs interprètes respectifs ainsi que certains éléments traditionnels de l'environnement de travail moyen (photocopieuse, distributeur d'eau) qui ont pour fonction tout à la fois d'assurer la contiguïté dans l'espace de chacun des personnages présentés et de souligner le caractère moyen des locaux de l'entreprise dans laquelle ils évoluent. Nous voyons donc se dessiner ici un véritable attachement dans la mise en scène à la caractérisation du cadre spatio-temporel, notamment au niveau purement géographique. Scranton, Pennsyvlanie est une ville effectivement existante des Etats-Unis, dont la Paper Tower existe bel et bien, ce qui contribue à apporter à cette narration l'environnement d'un réel qui s'établit tout d'abord par un ancrage dans une géographie précise. Exactement à la façon du documentaire qui naît en tout premier lieu d'un mouvement d'intérêt d'un documentariste (dont nous ne détaillerons pas dans cette étude les caractéristiques qui le démarqueraient clairement du créateur de fiction filmée) pour un fait déterminé, appartenant à la sphère du réel[40] et donc ancré dans un cadre spatio-temporel que l'on pourrait presque nommer géographico-historique.

Empruntons à Guy Gauthier une des ses considérations sur la pratique du documentaire :

> **tournage en direct, “la vie à l'improviste”. […] Cette condition élimine le studio au profit des extérieurs.**

Pour l'instant tout se rapproche du tropisme – maintenant délimité à son aspect géographique – vers le réel qui caractérise le documentaire *traditionnel* bien que dans les faits ce sont là les seules images de *The Office* qui aient été tournées en Pennsylavie, le reste de la production fut assuré dans des bâtiments (changeants, d'ailleurs, s'il fallait en rajouter une couche) en Californie.

40 Le réel pris ici dans sa définition la plus simple d' “étranger à la fiction”.

Cependant, il s'agit de ne pas laisser de côté l'aspect *sitcom* de la chose. Ce qui fait la *sitcom*, c'est la simplicité des intrigues, intrigues censées refléter les préoccupations quotidiennes de tout un chacun qui envisagerait de se lancer dans le visionnage d'un épisode au hasard. C'est ce que Jean-Pierre Esquenazi appelle la "paraphrase fictionnelle"[41], belle expression que nous avons à coeur de présenter. Ainsi, bien qu'ancrée sur le monde du travail, *The Office* se doit de construire simplement les rapports entre personnages, de rendre le tout très immédiatement lisible et surtout de conserver les intrigues propres à son genre de référence premier : la *sitcom*. Pour ce faire, les *mockumentary sitcom* tirent en fait partie des possibilités que leur ouvre leur parti pris stylistique. En documentaire, l'interview est permise. En *mockumentary* c'est donc aussi le cas, et ce sans venir briser la sacro-sainte vraisemblance qui voudrait que le spectateur se tiennent devant l'écran comme on se tiendrait du côté occulté d'un miroir sans tain dont l'observé n'aurait pas conscience. Ainsi, la "paraphrase" d'Esquenazi en devient littérale, les personnages se présentant d'eux-mêmes et commentant sans cesse leurs actions en cours, passées ou bien à venir, comme si le besoin de décryptage du documentaire venait déléguer la narration à ceux que la *sitcom* est justement en train de mettre en narration. C'est la stratégie de *The Office* dans son pilote. Mais *Trailer Park Boys* s'autorise des largesses stylistiques plus grandes encore vis-à-vis de la *sitcom* à la façon traditionnelle. Les personnages principaux, Ricky et Julian sont désignés par un habillage de l'écran, ancrant d'autant plus le rendu final dans l'environnement télévisuel et les personnages énoncent immédiatement les grandes lignes de leur personnalité, disant haut et clair la quête qui sera la leur pour la saison qui commence sous les yeux du spectateur.

Après ces deux considérations rapides des caractéristiques stylistiques des *shows* considérés, une question demeure ? En quoi cela diffère-t-il de la fiction si ce n'est qu'en terme d'habillage du propos ? Nous y répondrons selon la même logique que celle employée afin de caractériser le documentaire : tout est à rapporter à l'intention de représentation, le pacte passé avec le spectateur

41 ESQUENAZI, Jean-Pierre, "Séries télévisées et 'réalités' : les imaginaires sériels à la poursuite du réel", in SEPULCHRE, Sarah (dir.) Décoder les séries télévisées, Bruxelles, Editions du Boeck, 2011, p. 194

étant ici bien moins coercitif que ne pouvait l'être celui qui se formait au moment du visionnage d'un documentaire, non *mock ,* puisque nous avons maintenant établi que l'utilisation des artifices de la fiction fait partie intégrante du programme esthétique de l'œuvre sur laquelle le pacte se forme. Ainsi, ces mêmes objets auxquels une tradition du documentaire refusait l'épaisseur du réel simplement parce qu'on se permettait d'en disposer viennent retrouver toute leur intégrité ontologique. Du moins on considère que c'est le cas.

Pensons la chose avec Jean-Luc Lioult.

Le profilmique de la fiction sert la diégèse, celui du documentaire renvoie au référent lui-même.[42]

Si le *profilmique*, comprendre ici "ce que la caméra a enregistré en sachant qu'elle allait le faire"[43] prend ici deux fonctions bien différentes dans un contexte de séparation bien établie des deux pratiques cinématographiques (documentaire et fiction, ndlr.), la *mockumentary sitcom* vient une fois de plus brouiller les pistes et inverser les rapports.

Puisque le *mockumentary*, en dévoilant de façon assumée le parti pris de *recréation* du réel plutôt que de *restitution* (qui serait plutôt l'apanage du documentaire) est en lui-même une référence à un mode diégétique qui est celui du documentaire il faut considérer que, alors que la fiction non *mock* s'attache à ce que la dimension *afilmique*[44] des objets captés par la caméra reste comme un squelette caché sous la peau des images, le *mockumentary* s'attache à la projeter en surface, renvoyant donc sans cesse au référent qui est son thème.

42 LIOULT, Jean-Luc, *A l'enseigne du réel. Penser le documentaire.*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2019, p. 50

43 Je donne ici une définition personnelle du *profilmique* puisque la notion reste très sujette à l'évolution, évoution qui a d'ailleurs tendance à venir brouiller la frontière auparavant bien établie autour de l'idée de construction du "capté" entre *profilmique* et *afilmique* au profit d'une intentionnalité qui suffirait à trancher entre les deux natures d'objet. La pensée de Lioult va d'ailleurs dans ce sens.

44

Le travail du profilmique, qui vise à établir cette équivalence, à construire la diégèse avant de renvoyer au monde, doit en principe rester transparent. Déroger à ce dernier principe déstabilise le système formel en révélant l'artifice. Un simple regard caméra peut y suffire.[45]

C'est précisément cette révélation de l'artifice qui fait le fond de commerce, pour utiliser une expression triviale, de la *mockumentary sitcom*. Parmi les blagues les plus reprises, quasi-emblématiques du genre, on retrouve les regards caméra de John Krasinsky (alias Jim Halpert dans *The Office*), et ceux de Ty Burrell (Phil Dunphy dans *Modern Family*), regards qui ne manquent pas de venir souligner la présence d'une caméra et l'aspect réel – peut-être trop pour leur propre confort – des personnages et des situations qu'ils vivent. L'effet comique de ces regards caméra vient d'ailleurs appuyer une des acceptions du *mock* sur lequel nous nous sommes arrêtés plus haut : Jim commente par le regard, Phil devient *self-conscious*[46] à la fois que *self-aware*[47] pour reprendre la jolie distinction de l'anglais. Ils font le *mock* : les regards sont à la fois des adresses et des prises de conscience qui viennent épaissir le trait qui relie objet filmique et réel.

Lioult pousse d'ailleurs de son côté l'affaire plus à fond : le documentaire, dès lors qu'il viendrait signaler son dispositif – à l'écran et non pas au moment de l'établissement du pacte avec son spectateur – le ferait dans une quête d'authentification du réel qu'il présente. C'est là qu'une fois de plus il nous semble que le documentaire pointe en fait sa démarche et non pas son référent puisque celle-là suffirait à établir avec certitude celui-ci. Chose dont le *mock* ne s'encombre en rien.

c – Retour au problème de l'acteur

Se pose alors une question épineuse : la réflexion afilmique/profilmique que nous avons développée

45 *Ibid.*, p. 50
46 complexé
47 Conscient de soi

jusqu'ici en considérant les objets filmiques dans un ensemble assez indéfini peut-elle être directement transférée aux personnages de *mockumentary sitcom* et leur nécessaire représentation par des acteurs professionnels ? Une question qui pourrait se résumer comme suit : la *mockumentary sitcom* arrive-t-elle à faire de ses personnages des *types* ?

Nous ne nous étalerons pas sur le fait que dans le documentaire, en théorie, le *jeu*, s'il peut exister dans le sens où la représentation documentaire – comme nous l'avons vu – est réduit à sa portion congrue puisque chacune des actions des personnages visibles à l'écran sont à comprendre comme des prolongations de leur existence réelle, celle qui suit son cours en-dehors de l'écran. Donc à l'afilmique. Passons donc vite là-dessus.

Il nous semble cependant que c'est justement pour les mêmes raisons que cette difficulté – qu'il est évidemment possible de poser au *mock* – s'évacue bien vite.

> **[…] les personnages des fictions sont en général […] des entités irréelles. Mais les propriétés qui leur sont attribuées, les situations dans lesquelles ils se trouvent, etc., correspondent souvent à des propriétés réelles de personnes réelles et à des situations réelles consignées dans la mémoire de l'auteur.**[48]

C'est là une idée sur laquelle nous ne reviendrons pas tant elle nous semble en accord avec ce que nous avons exposé précédemment. Elle se redouble d'ailleurs de façon heureuse avec le renouveau des thèmes que propose la *mockumentary sitcom* dans le paysage de la fiction télévisuelle. Puisqu'elle s'ancre dans un réel quotidien, quasi-*banal*[49] qui ne permet pas de douter de l'existence du référent qu'elle se propose, le spectateur n'a pas à s'interroger sur sa capacité à juger de la justesse de la reconstitution qui lui est proposée.

Ainsi, les personnages proposés par la *mockumentary sitcom* deviennent des icônes[50] unanimement

48 SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image Précaire – du dispositif phorographiqueI,* Seuil, coll. "Poétique", Paris, 1987, p. 217

49 Nous nous permettons de souligner l'importance de ce terme car il nous servira à nouveau plus bas.

50 Nous renvoyons ici, à la suite de Jean-Luc LIOULT aux travaux de Charles Sanders PEIRCE.

instituées. Or, de ces nouveaux icônes, il faut noter le statut extrêmement particulier puisqu'ils sont sans cesse poussés à feindre leur appartenance au réel pour pouvoir continuer de justifier de cette nature seconde. L'épisode final de *The Office* est d'ailleurs puissamment éloquent à ce sujet et je crains qu'une simple description dans cette étude en puisse suffire à lui rendre justice tant l'attachement sincère à la mission que la série s'était donnée de représenter ceux qui sont vite devenus des *héros du quotidien* transpire dans les 51 minutes exceptionnelles que les créateurs ont savamment concoctées pour faire tirer leur révérence aux personnages, devenus sans doute immortels pour des millions de spectateurs, auxquels ils avaient épisode après épisode insufflé un profond souffle de vie.

Toute l'astuce de l'épisode réside dans l'idée d'en faire, un an après la fin du tournage intra-diégétique dont le résultat a été maintenant publié – et ce dans un esprit de redoublement avec la fin effective de la production du *show* – un moment de retour sur l'expérience passée de ces individus de la vie de tous les jours que sont les personnages de la série qui ont vu leur histoire être racontée. Habilement les créateurs se sont proposé de soumettre ces individus redevenus *lambda* dans l'univers fictionnel de la série aux questions de leur public

Ces icônes tiennent donc à cœur de ne pas perdre le statut d'indice du réel qui est celui des personnages présentés dans le documentaire traditionnel. Mais c'est justement à cause du rapport particulier que la *mockumentary sitcom* entretient avec le réel que la stratégie à adopter, pour que le statut indiciel de ces personnages soit sauvé, est de renforcer leur *individualité* – leur capacité de faire fantasmer au spectateur leur existence en-dehors de l'écran – tropisme que l'on concède étonnamment à la fiction et à ses modes de construction des personnages. C'est sans doute dans ce souci que les acteurs qui incarnaient les personnages de Traiter *Park Boys* se fendaient d'apparitions publiques inopinées, en incarnation de leur rôle, dans les rues de la Nouvelle-Écosse.

La série *mockumentary sitcom* se dessine à la lumière de ces remarques comme un objet critique, subversif, usant d'une identification précise et d'une compréhension profonde des moyens, des atouts et des failles de la pratique documentaire pour venir proposer au public une nouvelle expérience de la représentation du réel. Effectivement, le rapport trop étroit du documentaire au réel en lui permettrait pas de se défaire de la part de soupçon qu'une pratique aussi radicale du système du vase clos soulève forcément. La *mockumentary sitcom*, elle, viendrait justement sauver la crédibilité de son rapport au réel par une reconnaissance première de la reconstruction qu'elle opère afin de pouvoir traiter de façon fidèle le réel et le restituer à l'écran. Le processus se construit en fait toujours à rebours de la pratique documentaire traditionnelle, s'articulant selon cette logique : compréhension – retournement – dépassement. Le *mockumentary* comprend la fonction des impératifs propres à la production documentaire mais pour justifier de la meilleure adaptation de son système propre au traitement du réel, en propose une logique totalement inverse dont la transparence est assurée par une revendication de fiction se basant sur le documentaire, exploitant donc de fait la faiblesse du documentaire au moment d'éviter ses penchants fictionnels pour imposer la plus grande efficacité de représentation d'une fiction claire et transparente sur sa démarche.

Cependant cette analyse purement théorique de deux genres en permet de comprendre les mécanismes et les raisons d'adaptation d'un genre aussi clairement subversif que le *mockumentary* à la télévision et qui plus est au contact d'un genre aussi policé que la *sitcom*. Une analyse des rapports de l'objet *mockumentary sitcom* à la télévision s'annonce donc comme l'évident deuxième et dernier mouvement de notre étude.

III – Le “mockumentary”, l'adaptation parfaite à l'environnement télévisuel ?

1 – Le réel et la télévision

La télévision, comme son l'étymologie du mot l'indique bien, est un regard à distance. A l'origine purement informative, elle a très vite diversifié son offre et la nature de ses programmes afin d'offrir à son public autre chose qu'un discours sur l'actualité ou bien le commentaire de celle-ci. Dès les années 60, les fictions télévisuelles se développent, beaucoup d'entre elles s'attachant à la présentation de la vie quotidienne[51] et introduisant de fait un certain tropisme vers le réel dans la fiction télévisuelle. La télévision, après s'être imposée comme un centre névralgique du foyer américain moderne – centre névralgique physique puisque le poste vient vite polariser le *living room* dans les représentations de l'*american way of life* – devient une sorte de prolongement de l'expérience domestique. Les séries ont ensuite vite enrichi leur offre thématique pour enfin aboutir à la télévision que nous connaissons de nos jours où le programme sériel s'est imposé comme le format fictionnel le plus adapté au dispositif du *regard à distance*.

Cependant, de l'enrichissement de cette offre thématique qui a, pendant un moment, fait penser que la télévision pouvait être aussi génératrice de fiction cinématographique dans la définition congrue du terme n'est pas venu mettre fin à la spécificité des attachements de la fiction télévisuelle au réel.

Hervé Glévarec remarque qu'au tournant des années 90, et notamment avec la série *Urgences* sur laquelle il appuie son analyse, une nouvelle sorte de réalisme se faisait jour dans les choix de mises en scènes présentées dans les fictions sérielles des chaînes américaines[52]. La nouveauté de ce *nouveau réalisme* reposant sur la capacité de compréhension des enjeux de représentation au sein

51 Sur ce point, que nous développerons pas dans l'état, voir BLOT, Aurélie, 50 ans de sitcoms américaines décryptées : de “I Love Lucy” à “Desperate Housewives”. La représentation de la famille dans les family sitcoms depuis les années 1950, Paris, L'Harmattan, 2013

52 Cette analyse se retrouve ici : Hervé Glevarec, « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision », Questions de communication [En ligne], 18 | 2010, consulté le 01 mai 2019. http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/405

d'un dispositif que la télévision accordait à son spectateur.

Le raisonnement, s'appuyant sur une analyse à la fois sémiotique et pragmatique du dispositif prend sa source à un concept de Barthes. Celui d' “effet de réel” qui, dans toute fiction, est amenée par l’occurrence d'un détail renvoyant directement à la sphère du réel (sa catégorie si nous nous exprimons en termes barthésiens) sans jamais venir produire de discours dessus.

[…] la carence même du signifié devient au profit du seul référent

devient le signifiant même du réalisme[53]

Ce que nous Barthes ici, c'est que l' “effet de réel” naît de l'introduction d'un signifiant en produisant d'autre sens que celui d'appartenir à une catégorie immédiatement saisissable par le spectateur (le lecteur dans la démonstration originale) qui est celle du réel quotidien et toujours perçu dès lors que nous ne nous trouvons pas face à un objet d'art. Ainsi, l' “effet de réel”, comme il ne produit pas de sens devient un objet qui s'arracherait à la fiction puisque ne reposant sur aucun système de nature symbolique. En quelque sorte, le frigo représenté dans un film, ne serait rien d'autre qu'un élément de décor venant dénoter l'existence du frigo dans la sphère fictionnelle, pour le dire simplement. Glévalec y voit là un “trouble dans la représentation”[54] venant priver le spectateur de ses repères habituels au moment de recevoir un mode de représentation s'attachant à un genre défini. Si ce sont là des considérations qui peuvent paraître abusivement simplistes, c'est que l'usage de ce ressort d'attachement au réel s'est généralisé dans les productions de fiction télévisuelle depuis les années 90 et que force est d'admettre que nous nous y sommes dorénavant habitués. Hormis pour les *shows* se revendiquant ouvertement comme ne répondant pas de la catégorie du réalisme, les occurrences de ces point de fuite de la diégèse vers le réel partagé avec le spectateur se sont généralisées. Si l'on veut nous opposer quelque contre-exemple, soit, mais dans le cadre de notre étude de la *mockumentary sitcom* cela prend peu d'importance puisque nos

53 Barthes R., 1968, « L’effet de réel », p. 89, in : Barthes R. et al., *Littérature et réalité*, Paris, Éd. Le Seuil, 1982.
54 Glévalec, *op. cit.*, p. 220

discussions précédentes nous semblent largement justifier l'usage de cette notion dans l'étude de notre genre.

Comme le démontre Glévarec, l'effet de réel peut se schématiser comme un moment où la ligne diégétique, évoluant sur un plan parallèle à celui du réel viendrait adopter une courbure le temps d'un contact court avec celle-ci, revenant ensuite à son espace d'évolution originel.[55] Ainsi, à rebours de l' "impression de réalité"[56] que Christian Metz théorisait pour caractériser l'expérience du spectateur de fiction cinématographique dans la sphère unique du cinéma, et qui consistait justement en un laisser-aller spectatoriel vers un univers semblable à un rêve éveillé. C'est là le monde de la fiction qui se modalise pour venir vers le spectateur et son monde. Tout ceci peut donc se résumer à un jeu sophistiqué sur le cadre de l'expérience que le spectateur fait de son objet fictionnel.

Cette réflexion, s'inscrivant parfaitement dans la suite de nos considérations antérieures, viendrait de fait établir les séries TV actuelles et attachées à une représentation réaliste de leur thème dans une sorte de *post-télévision*, qui prendrait en compte la capacité de son spectateur à l'analyser et la comprendre pour en synthétiser, de façon sans doute inconsciente, nous ne trancherons pas sur ce point, les modalités de représentation et saisir (c'est là le "trouble" que signale Glévalec) des moments où la diégèse *s'oublierait*, pour ainsi dire. Dès lors, dans nos *mockumentary sitcom* compterait sur leur spectateur pour comprendre le mode de relation de son spectacle fictionnel non seulement à la fidélité de représentation d'une thématique mais aussi aux présupposés du traitement de cette même thématique sur le mode fictionnel. Or, nous pouvons voir dans ces présupposés et la science de ceux-ci que ce modèle suppose chez le spectateur une manifestation évidente de l'existence de genres télévisuels définis et dont la caractérisation permettrait de venir partager l'*intelligence* du média, que nous prêtions jusque là uniquement aux *mockumentary sitcoms,* chez le spectateur de ces mêmes shows.

55 Glévalec, *op. cit.*, p. 221

56 Metz, Christian, 1978, « à propos de l'impression de réalité au cinéma », pp. 13-24, in *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 200

N'était sa dimension de processus, l'effet de réel pourrait

lui-même être un genre télévisuel, un genre des autres genres[57]

L' “effet de réel” se présenterait dès lors comme un facteur discriminant du rapport établi par un programme au réel et ce par une signalisation directe à l'intention du spectateur des modalités de ce rapport, modalités discriminées en fonction de l'utilisation de ce facteur.

2 – La *mockumentary sitcom* est-elle un genre télévisuel ?

Jusqu'ici, alors même que nous étions partis de l'idée que la *mockumentary sitcom* était un genre que nous nous proposions de caractériser, pourquoi pas même de définir, notre étude nous avait menés à la considérer comme une pratique venant installer une réflexion de la télévision sur elle-même plutôt qu'un genre dans un acception cinématographique du terme. Or, à la lumière de nos considérations immédiatement précédentes, venir à nouveau soulever la question de la *généricité* de nos objets d'étude apparaît comme un passage obligatoire dans notre développement.

[…] série de paramètres et de traits structuraux, qui permettent aux

différents acteurs de la conception et de la production de refaire

indéfiniment un produit reproductible, c'est-à-dire sérialisable.[58]

Voilà l'une des définitions pragmatiques que François Jost nous livre à propos du genre télévisuel. Dans un média aussi maîtrisé que celui de la télévision, et suite à l'apparition d'outils permettant aux acteurs du média d'analyser précisément leur objet et de récolter sur les résultats de leur activités des données d'une précision extrême, la télévision – si l'on peut penser naïvement qu'elle ne l'avait

57 Glévalec, *op. cit.*, p. 221

58 JOST, François, *Comprendre la télévision et ses programmes*, Armand Collin, Paris, 2017, p. 66

jamais été – est devenue une activité maîtrisée faite de calculs prospectifs. Car, il ne faut pas croire que ses acteurs soient les seuls à même de venir modeler la télévision. Comme toute nouvelle technologie, la télévision – qui a en plus pour caractéristique d'être un média et donc d'avoir pour corollaire d'instituer un rapport particulier à l'humain – évolue au gré non pas de tendances que nous pourrions nommer environnementale, mais de l'expérience que ces acteurs font d'elle et des analyses auxquelles ces expériences mènent et des conclusions qui sont tirées de ces-mêmes analyses.[59] Autrement dit, ce que nous nommons par la formule d'évolution de la télévision est une simple redirection opérée par celle-ci suite à un retour dont elle se serait donnée les moyens et nourrie par la suite. Ainsi, si les genres existent en télévision, nous nous devons de les comprendre à l'aune même de la connaissance que la télévision a d'elle-même.

Jost en effet, ne démord jamais de l'approche pragmatique, révélatrice de cette la particularité de la machine médiatique, pour traiter la problématique du genre en télévision. Ainsi, il propose de comprendre le genre télévisuel comme une ouverture sur des mondes (que la télévision compte au nombre de trois, le “ludique”, le “réel” et le “fictif”) directement définis par les caractéristiques que la télévision veut bien leur prêter en les déclarant. Ainsi, le journal télévisé ouvre sur le monde télévisé réel, une série ouvre *a priori* sur le monde télévisé fictif et une émission de jeu sur le monde télévisé ludique. Jusque là rien de bien compliqué. La difficulté est justement amenée par le fait que chez Jost, rien ne laisse penser que le spectateur aurait une quelconque notion des façons particulières qu'a la télévision de construire les-dits mondes. La télévision viendrait imposer ses mondes médiatiquement institués sans en posséder de grilles de lecture. Ainsi, pas de vérification – notion importante dans l'approche que nous avons eu du *mockumentary* jusqu'à maintenant – de la part du spectateur de la nature effective de la nature de l'objet télévisuel auquel il se confronte (s'il est encore possible d'utiliser ce terme). Ainsi, dans une démarche d'analyse théorique, il nous est possible de comprendre ce qui fait chez Jost la spécificité de chaque programme télévisuel dans la

59 A ce sujet, que nous en développerons pas en détail, voir le remarquable KITTLER, Friedrich, *Gramophone, film, typewriter*, traduction de l'auteur, les presses du réel, Dijon, 2018

dynamique de détermination de l'appartenance à un genre. Mais dans la relation passive à son programme que Jost suppose chez le spectateur rien ne le permet. Le genre se définit donc comme étant purement télévisuel et devient donc chez Jost une promesse d'ouverture sur un monde déterminé que l'institution télévisuelle passerait avec son spectateur.

Or, cette promesse trahit dans le contractualisme télévisuel une véritable ascendance de l'institution médiatique sur son téléspectateur détruisant de fait – ou rendant pour le moins viciée – toute relation de confiance s'établissant entre le spectateur et le média. Sans clef de vérifiabilité de la nature des programmes, pas de compréhension possible du rapport au réel. Le “trouble” du spectateur déclaré par Glévalec deviendrait donc permanence d'un état d'incompréhension et de perte de toute capacité de discernement au moment de différencier le vrai du faux. La télévision en deviendrait une horrible machine à manipuler et l'intelligence de son média que nous accordions à la *mockumentary sitcom* serait à réduire à l'application froide de la part de l'institution d'une stratégie visant à répondre à une demande sans jamais le faire vraiment. La télévision répondrait à des demandes spectatorielles par des promesses censées y correspondre.

La *mockumentary sitcom* perdrait donc de sa capacité de subversion au profit de l'opposé diamétral de celle-ci.

Elle viendrait, dans une logique de calcul purement économique (ce qui après tout n'aurait rien d'absurde) répondre à la demande spécifique de son public de programmes plus proches de ses préoccupations et faisant preuve d'une dimension plus directement réaliste en lui proposant la promesse adaptée, celle de la juxtaposition de deux mondes que tout est censé opposer : le monde fictif et le monde réel.

3 – Comment penser la série ?

Nous tenons à avertir par avance le lecteur de l'aspect prospectif que prendra sans doute ce

moment de notre réflexion. En effet, nous tenons ici à avancer des idées, que nous invitons le lecteur à considérer comme des pistes indiquées à des études plus complètes et approfondies.

Nous nous permettons de citer longuement François Jost :

> **[…] la pesanteur du modèle d'analyse cinématographique sur l'analyse télévisuelle a entraîné, dans un premier temps, qu'on se penche sur les émissions comme on se penchait sur les films, sans tenir nullement compte de leur contexte de diffusion.**[60]

Suite à cette citation, nous nous proposons de suivre son conseil, dans un esprit d'écho à la première partie de notre raisonnement. En effet, bien que nous ayons eu besoin de nous arrêter sur des considérations théoriques afin d'établir la façon *mockumentary* avec pour pierre de touche la théorie du genre documentaire, nous allons ici nous efforcer d'ouvrir nos considérations à l'imbrication de la *mockumentary sitcom* dans les mécanismes de la télévision contemporaine, sans aucune prétention à l'exhaustivité.

La première question qu'il convient de se poser est donc la suivante : qu'est-ce qu'un programme télévisuel de nos jours ?

> **Avatar perceptuel conçu avant tout comme un générateur de mondes "humainement perçus" qui concourt dans le même temps et selon des modalités variables à instituer son propre spectateur.**[61]

Cette pensée de Jean-Claude Soulages est particulièrement parlante dans la suite logique de notre étude. Elle fait de la télévision un "générateur de mondes humainement perçus" et par là il faut comprendre *prêts à être reçus* par un spectateur, spectateur que la mécanique télévisuelle tend à pré-concevoir pour assurer la réception d'un programme donné. Au fond, la télévision pourrait se

60 JOST, François, *Comprendre la télévision et ses programmes*, Armand Collin, Paris, 2017, p. 22

61 SOULAGES, Jean-Claude, *Les Rhétoriques télévisuelles. Le Formatage du regard*, de Boeck – INA, Bruxelles, 2007, p. 17

confondre avec un point de vue. Mais, si cette analogie parle d'elle-même quand on considère les programmes d'actualité ou bien les *talk-shows*, les émissions en *direct live* – se fondant sur le postulat fallacieux d'être de simples convoyeurs du réel quand en vérité existe sans cesse un décalage[62] entre la captation et la restitution du contenu – elle semble moins immédiatement évidente lorsque l'on s'intéresse à la fiction télévisuelle, objet permettant un spectateur plus libre puisque par nature détaché d'un rapport d'immédiateté au réel, sorte de pause dans la mise *en média* du monde.

La fiction télévisuelle serait-elle à dissocier de cette institution d'un monde *télévisuel* qui arracherait le téléspectateur au réel ? C'est là une question dont la réponse est bien difficile à arrêter. D'une part parce que – et nous l'avons dans le premier mouvement de notre réflexion – le média a conscience des natures différentes des programmes proposés et les agence dans un souci de cohérence, à a fois interne et directement pensée par rapport à ses récepteurs, de son flux, d'autre part parce que la considération du monde *télévisuel* comme objet issu de l'application de stratégies de fixation de l'expérience du réel[63] vient apporter une nouvelle difficulté dans les rapports que la fiction peut entretenir avec son référent réel. A ces considérations, il faut venir souligner que les objets dont nous nous sommes proposés l'étude ici – sans revenir en détail sur leur rapport particulier au réel – ont pour caractéristique quasi-définitoire d'être un flux, moins tendu que celui de leur environnement de diffusion, mais apparaissant et réapparaissant à intervalles réguliers dans le découlement d'un flux médiatique d'emblée considéré comme un monde auto-instituant sa logique interne. Un rendez-vous, donc, comme nous l'avons dit plus haut. Mais un rendez-vous avec quoi ?

Ainsi, une étude du rapport spécifique de la télévision au réel, circonscrit dans le cadre théorique de la diffusion de *mockumentary sitcoms*, nous semble nécessaire au bon déroulement de notre démonstration.

62 Ce décalage n'étant rien d'autre que le temps de la mise *en média*, le moment où le réel devient de la télévision. Décalage que la télévision invite d'ailleurs de plus en plus à effacer en proposant à ses spectateurs la possibilité de réagir *en direct* à ses programmes par l'intermédiaire des réseaux sociaux, autre rapport médiatisé au réel, créant par là une sensation accrue de simulatanéité entre génération du flux médiatique et réception de celui-ci

63 A ce sujet nous renvoyons vers le livre de Jean-Claude Soulages que nous avons cité plus haut.

4 – Le *mockumentary* à la télévision : un nouveau rapport au réel ?

Nous l'avons dit, la télévision est un média de flux ininterrompu. Les programmes, de différents genres et traitant de différents thèmes s'y enchaînent sans lien de causalité directement évident (à l'exception peut-être des chaînes véritablement spécialisées et s'adressant à un public de niche). Le téléspectateur, pensé ici sans attente véritable, qui irait vers la télévision comme on se plongerait distraitement dans un catalogue se voit contraint d'accepter si non l'enchaînement de divers programmes selon l'organisation horaires – organisation que les outils modernes d'analyse de l'audience rend étrangère à toute contingence – de la grille d'une chaîne, du moins un panel de propositions diverses et variées mais faisant toute partie d'une même expérience : celle de récepteur du média télévisuel.

> **[…] les images de télévision se mêlent et s'entremêlent : documentaires, variétés, informations, films policiers, divertissements, enquêtes... se juxtaposent dans l'immense flux ininterrompu des programmes. Le flux constitue en lui-même un genre mêlant réalité et fiction, réel et imaginaire, chacune de ses images "contaminant" les suivantes. L'invention y devient plus réel et le réel plus fictionnel.**[64]

Nous penserons la place du *mockumentary sitcom* à la télévision comme un commentaire de cette affirmation d'Isabelle Veyrat-Masson.

Si on la situe dans la continuité des idées que nous avons avancées dans le mouvement précédent de notre étude, cette remarque serait à interroger du point de vue du référent qu'elle suppose à la télévision. De la circonscription de ce référent viendrait en effet naître une possibilité de

64 VEYRAT-MASSON, Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres*, de Boeck, Bruxelles, 2008, p. 13

catégorisation des programmes plus *télé-centrée* que celle proposée par Stéphane Benassi[65] qui en avait, lui, proposé une version qui favorisait une approche purement sémantique. Ici, il nous faut considérer notre recherche comme devant être guidée par une approche théorique de l'expérience que la télévision propose au spectateur dans l'optique d'une restitution – s'il s'avère que restitution il y a – de la réalité.

Or, nous avons établi plus haut que la télévision venait "générer" un monde par la perception (double puisque qu'existante à la fois chez l'émetteur et chez le récepteur) à la façon d'un être humain. Que penser dès lors de l'affirmation d'Isabelle Veyrat-Masson ? Si nous l'acceptions sans la discuter au-delà nous nous verrions obliger de convenir que la télévision viendrait instituer une réalité auto-référencée puisque la nature des programmes ne se justifierait que par le fait de l'énoncer clairement. S'établirait donc le même rapport contractuel d'acceptation d'un mode de réception par le public comme cela a été théorisé pour convenir de la nature documentaire d'une œuvre cinématographique sans qu'ici l'œuvre affirme renvoyer à quoi que ce soit d'autre que la logique interne à son mode de diffusion.[66]

C'est là une pensée du média *télévision* qui vient poser un point d'interrogation sur certaines des affirmations que nous avons faites au préalable. Bien sûr, la télévision telle que nous la présentons ici semble presque parfaitement s'accorder avec l'esthétique de *reconstruction* admise qui fait l'intérêt du genre *mockumentary* dans son rapport au réel : l'idée d'attachement à l'expérience de la perception humaine afin de venir s'accorder avec celle du spectateur ressemble d'ailleurs à une expression courte des différentes caractéristiques que nous avons eu à cœur d'instituer pour le genre. Le fait aussi de venir brouiller les pistes entre réel et fictionnel nous rendrait aussi enclins à venir y voir un redoublement de ce que la *mockumentary sitcom* se propose dans son programme esthétique. Mais tout ce temps nous n'avons jamais perdu de vu le référent *réel* que nous lui avions présupposé. Que penser de la nature effective de ce référent quand nous nous attachons à une

65 Se reporter au premier moment de cette étude.

66 Il nous semble judicieux ici de rappeler la formidable tautologie dont Cyril Hanouna use pour conclure chacune des émissions de *Touche pas à mon poste* : "La télé c'est de la... (le public le rejoint en choeur) télé !"

pensée plus proche d'une pragmatique du média télévisuel ?

Modern Family, la plus actuelle des séries de notre corpus d'étude puisqu'elle est encore en cours de diffusion au moment de notre rédaction, en plus d'emprunter à la pratique documentaire, puisque le concept original de la série reposait sur l'introduction d'une personnalité *filmante* au sein même de la famille à observer, personnalité à laquelle des possibilités d'interaction avec les autres personnages devaient être conférées[67], ne se défait pas (elle s'en nourrit bien plutôt) de certaines caractéristiques de la grande nouveauté que les années 90 ont apportée au paysages audiovisuels du monde entier : la télé-réalité

Attachons nous, afin de poser un liminaire aux considérations à venir, exactement comme nous l'avons fait plus haut avec *The Office* et *Trailer Park Boys* à une étude succincte de ce qui fait la programmatique d'une série télévisée : son pilote et plus particulièrement de son introduction.

Prenons comme introduction les séquences pré-générique et le-dit générique du pilote de Modern Family.

Le *show* s'ouvre sur la présentation du noyau familial Dunphy qui est composé de Phil, Claire et leurs trois enfants Haley, Alex et Luke. D'entrée de jeu, c'est un décor réel qui est présenté au spectateur par un plan d'ensemble accompagné d'un léger travelling dans la profondeur, caractéristique des mises en situation de télé-réalité mais qui peut tout aussi bien faire directement référence à la création de l'unité de lieu propre à la *sitcom* traditionnelle[68]. Le premier plan d'intérieur – qui présente les personnages de Phil et de Claire – est aussi caractéristique de la diégèse sitcom habituelle. Il est écrit, et donc directement capté, façon *in media res*, au cœur de l'action mais présente la caractéristique d'être purement descriptif. Il s'attache de près à une présentation succincte de la vie de la famille Dunphy sans cependant respecter la règle qui veut que la problématique principale de l'arc narratif d'une comédie situationnelle soit d'emblée lisible. C'est

67 Sur ce point précis : MANGAN, Lucy, “How we made Modern Family”, The Guardian, 27.09.2016 consultable ici : https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/sep/27/how-we-made-modern-family-christopher-lloydsteve-levitan, consulté le 25/07/19

68 Parmi une myriade d'example, nous pourrions penser au plan descriptif de la façade de l'appartement de Ted et Marshall dans le pilote de *How I Met your Mother.*

là une première dérogation aux règles de la *sitcom*. A ceci, il faut ajouter un parti pris esthétique, qui saute immédiatement aux yeux de quiconque se penche sur des *sitcom* de façon récurrente (et c'est là un public plutôt vaste), de la captation par succession de plans moyens associés à une esthétique *shaky cam* volontairement baveuse qui fait passer pour volés chacun des plans qui nous sont présentés. Volés comme sont censés l'être les plans des programmes de reportage ou bien de télé-réalité Les schémas du découpage classique sont cependant bien restitués. La première conversation entre Phil et sa fille Haley se font sous l'égide du champ-contrechamp afin de restituer un espace balisé *sitcom* au spectateur qui était jusque là confronté à un découpage réduit à sa portion congrue (un va-et-vient de la caméra afin de suivre le dialogue).

Arrive ensuite le premier moment du *parloir* – que nous retrouvons dans nos trois séries à l'étude mais auquel *Modern Family* donne une importance toute particulière. Nous y reviendrons plus en détail dans la suite de notre analyse. Le couple Dunphy se retrouve alors côte à côte sur le canapé du salon familial, dans un plan large vite raccordé dans l'axe en plan moyen. Ainsi l'espace Dunphy continue d'être détaillé à la fois que le *modus operandi* narratologique de la série est dévoilé. Comme dans *Trailer Park Boys* une infographie est utilisée en bas d'écran pour nous préciser les noms des personnages. Séquence reine de la télé-réalité, le moment du parloir est celui où les intentions se dévoilent – et donc les problématiques – propres à chacun des personnages (en télé-réalité on parle plutôt de candidats), permettant donc une lecture *a posteriori* de ce qui a été montré jusqu'alors. Par la force des choses apparaissent aussi pour la première fois les regards caméra qui viennent souligner le rouage central du système de comédie propre à la *mockumentary sitcom* (nous en avons parlé plus haut).

La présentation des autres couples (il y en a trois dans *Modern Family*) s'inscrivent dans la continuité de la programmatique établie par l'arrêt chez les Dunphy tout en venant souligner l'intérêt thématique du *show* qui tâche ici de capter ses assidus futurs. Le premier écart se retrouver avec la présentation du couple homosexuel Mitchell-Cameron. Ceux-ci en sont pas présentés dans leur

espace domestique et surtout séparés par le schéma de découpage choisi au moment de la production de l'épisode. Leur séquence de présentation s'ouvre sur un plan resserré de Mitchell tenant dans ses bras la petite dont nous apprenons qu'il vient de l'adopter au Vietnam. Puis un raccord est effectué en plan moyen sur Cameron pour apprendre au spectateur qu'il est son compagnon (il se présente sous l'étiquette *daddy*). Un rebondissement comique vient ensuite présenter la problématique principale de ce couple : la présentation du ménage gay en tant que structure familiale normale. La même stratégie narrative est utilisée lors de leur passage au parloir. Contrairement au couple Dunphy, Mitchell et Cameron sont raccordés par un panotage de caméra dans un plan d'épaule. Ils sont ensuite réunis dans un plan large, se tenant côte à côte eux aussi, mais chacun sur sa chaise devant leur salle à manger. De là un dédoublement de leur problématique par un moyen très symbolique, que nous rattachons d'emblée à un système de référence plus fictionnel puisque faisant appel à l'interprétation, qui est ensuite confirmé par le dialogue : Jay – le père de Mitchell, représentant d'une Amérique *à l'ancienne* – a du mal à les considérer comme un véritable couple.

La famille Pritchett-Delgado, composée de Jay, de sa jeune et colombienne épouse Gloria et de Manny qui est le fils de cette dernière, est présentée comme suit : Manny est à l'écran en plan large en plein match de football pour lequel il manifeste moins d'intérêt que pour la jolie fille qu'il convoite et qui passe en vélo à ce moment précis. La voix de Gloria, qui encourage son fils avec son fort accent latino-américain, rythme la séquence puis un rebondissement comique s'appuyant sur l'âge avancé de Jay par rapport à sa femme termine de présenter le couple. L'ensemble est bien plus découpé que les séquences de présentation des autres couples, signalant peut-être une densité accrue des problématiques rencontrées par ce couple-ci. Le fait est que le personnage de Manny – issu du premier mariage de Gloria – sert de point d'ancrage au fonctionnement de leur foyer.

Puis, vient le générique qui permet, par la figure du cadre – que chaque famille tient à plusieurs mains – dans lequel viennent successivement s'inscrire chacune des familles présentées suivant cet

ordre : les Dunphy, Mitchell et Cameron (qui ne sont pas mariés) et les Pritchett-Delgado. Ainsi, par un traitement d'image rappelant la traditionnelle photo de famille, nous comprenons que nous avons affaire à un noyau familial étendu et donc que de nouvelles problématiques plus transversales et encore passées sous silence (le reste de l'épisode s'attachera d'ailleurs à en présenter un échantillon) sont à prévoir. Ainsi se fixe la *Modern Family.*

Ce qu'il faut retenir de cette description est le métissage entre les éléments traditionnels de la *sitcom* et des éléments que nous considérons comme étant directement empruntés à la télé-réalité L'un des plus parlants étant le traitement que fait la série des séquences de parloir. Loin d'établir sans cesse un rapport explicatif à l'endroit de la caméra (comme c'est le cas dans *The Office* où les interviews des personnages ont tendance à se faire sur le vif) et loin de justifier la présence de celle-ci comme c'est le cas dans *Trailer Park Boys* où les personnages se plaignent ou bien affichent sans cesse leur surprise de voir une équipe de tournage à la suite des personnages principaux, *Modern Family* tait la présence de celle-ci hormis lorsque les œillades d'un Phil honteux d'avoir été pris sur le fait dans un moment de stupidité profonde viennent signaler une présence. Le parloir – qui correspond pour chaque personnage à un espace clairement défini – devient un véritable espace de commentaire qui, lorsque les décors varient selon les épisodes, ne peut s'établir que comme une prolepse par rapport à l'action principale, devenant donc de fait une zone de commentaire bien plus que de programmation. C'est là que nous nous permettons de rattacher immédiatement cette série aux codes de la télé-réalité et donc d'un environnement télévisuel dans lequel le *show* s'épanouit. Le dispositif reste effectivement celui d'une *mockumentary sitcom* tel que nous l'avons pensé jusqu'à maintenant mais se trouve modalisé par de nouveaux référents télévisuels qui viennent complexifier le rapport au réel que nous aurions pu lui établir définitivement quelques pages auparavant. Complexifier parce que la télé-réalité est un objet difficile à appréhender et pour lequel nous ne prendrons pas ici le temps de faire une analyse théorique aussi détaillée que nous l'avons fait pour le documentaire (sans prétendre à une quelconque exhaustivité dans celle-ci non plus). Nous allons

tout de même tâcher d'y faire une rapide incursion en prenant l'hypothèse de la télé-réalité non pas en tant que restitution du réel[69] mais en tant que refiguration de celui-ci par le dispositif télévisuel[70]. Ainsi, nous allons lire le terme télé-réalité non pas comme le mot valise qu'il est mais comme une construction étymologique issue de l'apposition du préfixe *télé-*, à distance, au radical *réalité*. Nous justifions ce choix de la sorte : dans la télé-réalité, importe plus l'adresse directe au spectateur qu'à la caméra.

Ce qui nous fait énoncer cette idée se cristallise une fois de plus autour de l'espace du parloir. Nous l'avons dit, c'est là le seul espace où les candidats ne peuvent feindre l'absence de dispositif d'enregistrement dans leur environnement immédiat. Or, malgré cette conscience nécessaire, la caméra n'est directement prise en face-à-face que dans les moments d'adresse directe au spectateur, les candidats se contentant le reste du temps d'adopter une posture de porte-à-faux vis-à-vis de celle-ci donnant l'impression qu'un *interviewer* mène l'entretien dont des extraits sont donnés à voir. Dès lors, se crée cet entre-deux qui permet d'établir le spectateur à la fois comme un *voyeur* du réel et un récepteur assumé d'un processus de communication télévisuelle. Dans *Modern Family*, la situation se retrouve quasi à l'identique[71].

> **Reliés par ce simulacre de face-à-face, les partenaires [personnages/candidats et téléspectateur, ndlr.] de l'acte de communication affichent explicitement, à travers l'échange communicationnel ainsi figuré, leur appartenance au même monde.[72]**

S'établit alors entre le téléspectateur et le candidat (que l'on pourrait tout aussi bien appeler un personnage) un "axe y – y"[73] qui fait faire à tous deux l'expérience artificiellement simultanée du

69 Il est depuis longtemps couramment admis que ces programmes sont eux-mêmes des hybrides puisque quasi-intégralement scriptés.

70 A ce sujet, nous vous aiguillons vers lire la très complète analyse d' ANTOINE, Frédéric, "La télé-réalité : un nouveau genre télévisuel ?", in WANGERMEE, Robert (dir.) *A l'école de la télé-réalité*, Labor, Bruxelles, 2004

71 Voir *Modern Family* saison 1 épisode 1, et notamment la première interview en solitaire de Phil.

72 SOULAGES, Jean-Claude, op. cit., p. 65

73 *Ibid.*

dispositif communicationnel qui les met en rapport : la télévision, et ce sur un pied d'égalité dans l'appartenance au réel.

Si nous ramenons ceci à notre *mockumentary sitcom* (et nous devrions peut-être la classer dans une sous-catégorie *reality*), à la fois qu'une identification (selon le mécanisme expliqué plus haut de la présentation d'un référentiel immédiatement vérifiable) s'établit en respectant à la fois les codes propres à la *sitcom* et ceux propres à la télé-réalité, un gage de continuité de réalité est donné entre le spectateur et le personnage en parallèle d'un évanouissement ponctuel de la frontière qui existait auparavant entre les deux espaces situés de part et d'autre de l'écran. A la dimension de témoignage du réel que nous avions donné à la *mockumentary sitcom* vient, en suspens, s'ajouter un doute *télévisuellement induit* de la nature ontologique du regardé.

Dès lors, le regard du spectateur change de pair avec le dispositif communicationnel. Il ne s'agit plus d'accepter la représentation en tant qu'impression de réel mais bien de se permettre d'y voir la médiatisation d'un réel vérifié (exactement de la même façon que nous recevons une image présentée au cours du journal télévisé)[74]. A ce mécanisme, dont les créateurs étaient sans doute conscients sans forcément se le formuler clairement, le modèle de production de *Modern Family* vient ajouter des épaisseurs intéressantes. La série est filmée uniquement sur des décors qui lui pré-existaient[75] et en laissant une grande latitude de mouvement à l'opérateur peu soucieux de trahir le décor en en montrant l'envers et donc difficilement à même de briser l'illusion. Les plans sont longs, bien plus longs que ceux auxquels les *sitcoms* nous avaient habitués jusqu'alors et le découpage en est forcément moins classique et policé, sans doute pour gagner en spontanéité. En outre, l'esthétique *shaky cam* vient saupoudrer le tout des atours habituels du reportage télévisé.

[…] tout direct livrerait une réalité “brute”, “sale”, mal filmée,

avec des mouvements de caméra heurtés, des superpositions

74 Nous comprenons tout à fait que cette affirmation puisse être contredite étant donnée la conscience accrue que le public prend de ce que le phénomène de médiatisation convoie en non-dits et en mise en scène mais nous ne sommes pas ici pour inclure des questionnements sur la soupçonnabilité des images.

75 MANGAN, Lucy, *op. cit.*

ou des dé-cadrages.[76]

Les échanges entre sphère fictionnelle et sphère réelle viennent donc être modalisés par l'usage qu'ils font de stratégies de figuration empruntées à d'autres genres télévisuels, stratégies elles-mêmes directement issues du dispositif qui les porte à la fois qu'il motive leur existence : l'objet complexe qu'est la télévision.

A la télévision on ne peut d'ailleurs pas nier le souci d'ancrage profond dans sa contemporanéité, présentant souvent des images et des points de vue directement issues de contraintes et d'ouvertures profondément ancrées dans le quotidien qui lui est extérieur. On peut par exemple citer les images singeant une captation par une caméra de sécurité (les plans d'angle de *Big Brother* et *Loft Story* qui viennent rehausser par la situation dissimulée que notre imaginaire leur confère la sensation d'épier incognito) ou bien par une caméra nocturne (les scènes de chambre à coucher dans ces mêmes programmes ou bien, encore plus croustillant, les moments de laisser-aller des candidats dans L'île *de la Tentation* et que *Paranormal Activity* a très bien utilisées pour singer à son tour une captation brute du réel, allant même jusqu'à en faire le centre de son mécanisme narratif, et qui augmentent l'impact des *poltergeist* présentés). *Modern Family* s'accorde le luxe (en plus des plans *assimilables GoPro* utilisés pour rendre les scènes se déroulant dans un habitacle de voiture) de redoubler l'écran derrière lequel elle se trouve déjà. De cette idée est né l'un des épisodes les plus marquants de la série où l'action est intégralement montrée à travers l'écran d'ordinateur de Claire Dunphy qui interroge à distance chacun des membres de sa famille afin de remettre la main sur sa fille Hailey un instant disparue. En plus de l'équivalence parfaite de temps en intra et en extradiégétique, Claire se voit prisonnière d'une expérience exactement analogue à celle du spectateur de la série – du moins dans la finitude du médium qui porte l'action – sans avoir le luxe de n'en être qu'observatrice.

Il ne faut cependant pas perdre de vue que l'apport de la télé-réalité aux nouveaux modes de médiatisation du réel n'est pas à limiter aux quelques remarques purement techniques que nous

76 JOST, François, *op. cit.*, p. 82

avons bien voulu présenter ici. Elle fait germer de nouvelles problématiques complexes puisque son influence s'étend à des médias autres que celui qui lui sert à sa diffusion (qui n'est d'ailleurs pas à limiter à la télévision, mais nous reviendrons sur ce point en fin d'étude). En nouveaux outils imprescriptibles de notre quotidien qu'ils sont devenus, les réseaux sociaux et la prolongation spatiale d'existence qu'ils supposent pour les nouvelles star de la télévision offrent de riches perspectives d'études dans les rapports qui existent entre la réel et ses modes de représentations ainsi que sur l'épaisseur ontologique complexe des nouvelles stars de la télévision.

Nous conclurons ce point en faisant à nouveau appel à Jean-Luc Lioult et à une de ses remarques sur les candidats de télé-réalité, à laquelle nous espérons avoir apporté un terreau suffisant pour qu'elle interpelle :

> **Pris dans ce régime de figuration, ils perdent à peu près toute "réalité".**
>
> **Reste, au mieux, l'indécidabilité de leur statut existentiel.**[77]

5 – La télévision, un espace de choix pour la diffusion du "mock" ?

Vient alors se poser une question essentielle : le *mockumentary* se trouve-t-il un espace de choix pour sa diffusion quand il s'attache à un genre exclusivement télévisuel comme l'est la *sitcom* ?

> **Ce sentiment d'être "ailleurs", souvent décrit par les psychanalystes est parfaitement compatible avec la fiction, qui n'a à se justifier de rien de ce qui est hors de la sphère du film […]. Le "documentaire", par contre, doit rendre des comptes, et ménager ce que la "fiction" justement, vise à occulter : le référent. D'où la nécessité d'introduire**

77 LIOULT, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 52

quelques nuances à l'opposition classique documentaire/fiction.[78]

Puisque nos considérations précédentes nous ont menés à faire de l'expérience télévisuelle à la fois la confrontation à un mode de représentation télévisuellement induit et à un environnement que les caractéristiques de ce mode de représentation sous-tendent, il nous semble nécessaire de réfléchir à la nature de l'espace créé par l'expérience télévisuelle pour ensuite le mettre en regard avec les caractéristiques génériques que nous avons arrêtées pour la *mockumentary sitcom*.

> **Bien que la télévision entremêle une variété de programmes qui vont de la transmission directe d'un événement réel (dite *live*) à des fictions cinématographiques, ses images nous renvoient à un monde à part mais un vrai monde quand même, qui peut tenir lieu de vie réelle. Car en allumant un téléviseur, nous ne voulons pas forcément fuir le réel […] mais bien souvent nous brancher sur le monde.**[79]

Jean-Jacques Wunenburger voit bien mal la télévision et en fait dans son livre un des symptômes d'une société malade puisque forcée d'inhiber son mal-être et le manque d'intensité, de densité aussi, des expériences de vie contemporaines en proposant au chaland d'aller chercher derrière un écran des affects dont la quantité et la qualité amenées par le quotidien ne suffirait plus à le rassasier. Une sorte de *panem et circenses* de notre ère, moins violent et basique, mais répondant des mêmes mécanismes de contentement d'un public par la présentation d'un spectacle qui le détournerait – tant qu'on en assurerait une certaine tension dans le flux – d'une prise de conscience des lacunes de la réalité de son expérience de vie et le mènerait à un mécontentement dangereux. Néanmoins, la suite de son analyse, moins axée sur une morale de la pratique télévisuelle ou bien sur des propositions rapides s'attachant à une psychologie peu démontrée du téléspectateur, donne une idée de la façon dont justement la télévision propose le réel.

Ainsi, il s'intéresse au dispositif panoptique qu'est en fait un poste de télévision de nos jours. Devant

78 GAUTHIER, Guy, *op. cit.*, p.13
79 WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'homme à l'âge de la télévision*, PUF, Paris, 2000, p. 49

une télévision, quiconque peut se mettre en rapport, apparemment direct (mais qui s'intéresse vraiment à l'aspect médiatisé et donc moins directement réel que propose le poste ?) avec un ailleurs justement extrêmement référencé puisque la pulsion de voir l'autre serait justement issue de la capacité que l'on prête à la télévision d'être une *fenêtre*[80] sur le réel et du besoin, maladif chez Wunenburger, d'y jeter un œil. Wunenberg confère d'ailleurs à la télévision la qualité d'être, comme tout bon outil, une amélioration d'une fonction physique basique : la capacité de voir.

> **D'un côté, en effet, elle assure un perfectionnement du regard. […] La télévision, surtout lorsqu'elle peut choisir des documents exceptionnels, des vues imprenables, incarne un œil extrême, qui nous fait pénétrer au cœur généralement invisible des événements. L'image n'est pas seulement un prolongement de moi, mais une manière d'acquérir une puissance scopique supplémentaire.**[81]

Jusqu'ici, il est difficile de ne pas voir dans les capacités de la télévision quelque chose qui dépasserait l'expérience d'un spectateur de documentaire et son tropisme manifeste vers le réel, si ce n'est l'inévitable abêtissement des masses dont la télévision se rendrait coupable avec le moindre de ses programmes souvent couplé chez les critiques à une trop grande immédiateté (qu'on lui reproche à la fois de proposer un rapport trop obscurément médiatisé) dans l'administration des images à un public ne disposant plus de la distance suffisante pour construire un rapport réfléchi au contenu qu'il est venu chercher. Nous ne cherchons en rien ici à faire la défense du médium télévisuel, ni même à nous ranger derrière ses détracteurs, mais à essayer de comprendre ce qui pourrait unifier l'expérience télévisuelle malgré le foisonnement souvent contradictoire des modèles, souvent à charge, qu'on lui appose.

Comment, dès lors que nous suivons les idées de M. Wunenburger pour construire un modèle

80 Nous amputons ici un concept de Jean-Jacques SOULAGES dans son *op. cit.*, pp. 33 – 35, dont l'expression exacte est celle de cadre-fenêtre, venant ajouter une dimension d'amputation du réel transmis au spectateur.

81 WUNENBERGER, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 59

théorique de l'expérience télévisuelle et de ses intérêts, comprendre l'existence de programmes tels que les *mockumentary sitcoms ?* Elles sont certes divertissantes et remplissent donc par là une des missions de la télévision contemporaine comme nous l'avons vu au début de notre étude, nous ne le nierons évidemment pas. Mais pourquoi alors venir chercher cette représentation de l'expérience quotidienne que François Jost établit comme l'une des préoccupations principales des artistes à partir du *pop art* dans son *Culte du banal* (2007) ?

Jost en tranche jamais vraiment dans son ouvrage sur la présentation d'une cause à cet intérêt grandissant au cours des dernières décennies du XXème siècle vers le quotidien et fait plutôt un état des lieux des différentes productions artistiques lui permettant de soutenir cette observation qu'Arthur Danto avait déjà énoncée dans les arts plastiques au début des années 80[82]. Cependant, quelques pistes sont énoncées. Tout d'abord, il y a celle, sur laquelle nous ne attarderons pas, qui propose une explication de la tension des artistes vers la représentation du banal[83] par une prise de conscience progressive de la part des artistes de la part d'artifice qui fait l'existence. Si nous suivions cette piste, il ne serait d'ailleurs pas anodin que le *culte du banal* apparaisse au moment où la société de consommation arrivait aux États-Unis à un moment où elle suscitait une adhésion quasi-généralisée. Une autre piste, qui nous semble plus intéressante pour notre propos qui motiverait l'intérêt de l'art pour le banal par un attachement au traitement de “la surface”[84] des choses qui ferait de *Big Brother* une sorte d'aboutissement logique des pratiques du *pop art*, établissant une filiation quasi-directe entre l'emblématique programme de télé-réalité et l’œuvre *A a novel* (1968) d'Andy Warhol, retranscription de l'enregistrement audio d'une journée passée dans la Factory.

Or ce sont là des considérations qui ne nous tirent en rien de notre embarras puisque la

82 DANTO, Arthur, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Massachussets, HUP, 1983

83 Nous extrayons ici la définition du banal de l'avant propos du *Culte du banal* de François JOST et la présentons comme suit : “manque d'originalité”, “capacité à ressembler [au spectateur]”. Il est intéressant de remarquer que ce seul moment approximativement définitoire est directement relié par Jost à l'émission de télé-réalité américaine *Big Brother*, moment d'épiphanie généralisée de la prégnance de la banalité dans les productions culturelles, sans doute parce que c'en fut un pinacle. JOST, François, *Le Culte du banal*, CNRS Editions, Paris, 2007

84 JOST, François, *Ibid*, p. 49

mockumentary sitcom, derrière son aspect *mock*, nous a semblé attacher une véritable importance à la représentation juste des thématiques qu'elle s'est choisie. La seule solution que nous pourrions trouver à cette impasse théorique résiderait peut-être justement dans la pratique du *mocking*. En effet, la production supposant une réappropriation des codes des genres et des pratiques sur lesquels un discours est produit à la fois que certaines caractéristiques en sont utilisées permettrait de comprendre son imbrication dans le dispositif télévisuel. Après lui avoir conféré la possibilité de proposer au public un rapport au réel balisé par la transparence que suppose que sa pratique, nous pourrions tout aussi bien considérer qu'il vient répondre aux attentes du téléspectateur, avide à la fois d'aperçus de la réalité et de reconnaissance de soi dans cette réalité.

Nous pourrions en effet considérer que la production de discours sur la médialité elle-même que la *mockumentary sitcom* propose sur différents types de programmes télévisuels suffit à comprendre son rôle dans le dispositif télévisuel : tout en proposant une expérience agréable et divertissante, elle signalerait sa médialité puisqu'elle y est justement pleinement assumée et portée à des hauteurs de lisibilité que nous ne retrouvons nulle part ailleurs. La *mockumentary sitcom* gagnerait donc sa place dans le dispositif télévisuel par l'intelligence de celui-ci qu'elle porterait en elle et, loin de proposer au spectateur une ouverture vers un ailleurs, se présenterait comme une expérience de la télévision plus qu'une expérience télévisuelle à proprement parler. Une surface parfaitement lisible, habillée plaisamment, usant sans cesse de l'adresse au spectateur pour en faire un interlocuteur bien plus qu'en le conservant dans la passivité que d'aucuns reprochent à la télévision d'instituer chez son spectateur bien que ce modèle puisse être mis à mal par une pensée auto-instituante des genres télévisuels. Mais ces considérations mériteraient sans doute une étude approfondie qui leur serait intégralement consacrée.

6 – Un média sanctionnant son contenu : le “mock”, un objet plébiscité

Il ne faut d'ailleurs surtout pas perdre de vue que le paysage télévisuel est un objet mouvant, changeant, obéissant à la fois à des logiques qui lui sont internes et externes. Le monde de la fiction télévisuelle, comme toute activité de nature économique est soumise à des impératifs de rentabilité. La production de programmes de fiction fait effectivement partie des postes budgétaires englobant des risques considérables pour une chaîne. En effet, ces programmes, la production d'objets cinématographiques étant un art lourd, ont pour particularité d'avoir un coût élevé et une tendance capricieuse à fédérer immédiatement un public ou bien à le perdre définitivement en cas de mauvais ménagement de l'horizon d'attente de celui-ci.

Or, force est d'admettre que la *mockumentary sitcom* a le vent en poupe. Les programmes se revendiquant d'un programme esthétique identique ou bien directement approchant se multiplient : *Parks and Recreation* (2009 – 2015), *Brooklyn Nine-Nine* (2013 – 2018) pour n'en citer que d'illustres représentants. Ces *shows* remportent l'adhésion des publics à la fois qu'ils font l'unanimité dans la profession. *Modern Family* a remporté à elle-seule 22 Emmy Awards et 6 Writers Guild of America Awards, performance remarquable. *The Office*, de son côté, alors qu'elle faisait figure d'ovni dans l'environnement télévisuel au moment du début de sa diffusion fut nominée pas moins de 42 fois aux Emmy et en remporta 5, Steve Carrell fut même récompensé par un Golden Globe pour sa performance dans le rôle de Michael Scott.

Ainsi, dans un paysage télévisuel aussi dense que celui des États-Unis, les *mockumentary sitcoms* tirent haut-la-main leur épingle du jeu, devenant même cultes pour les plus réussies.

> **[…] consacrant une forme de mimétisme spéculaire et populaire, les communautés du public ont désormais l'initiative, en sanctionnant l'offre des programmes, de valider et de pérenniser certains d'entre eux – et prioritairement ceux qui font écho à leurs propres vécus expérientiels et esthétiques.[85]**

A la lumière de cette idée, il faudrait considérer la télévision comme un grand outil de légitimation

85 SOULAGES, Jean-Claude, *op. cit.*, p.8

par le public des représentations dont il fait directement l'objet, venant donc de fait relativiser la passivité que l'on prête volontiers au téléspectateur. Force est d'admettre que les *mockumentary sitcoms* sont largement plébiscitées par leur public et doivent donc venir répondre à un besoin conscient chez le téléspectateur de renouveau et de nouveaux modes de vérifiabilité du traitement du réel dans la fiction télévisuelle.

Difficile de réunir ces considérations sous une même enseigne si ce n'est celle de la compréhension des enjeux médiatiques qui lient étroitement tout programme télévisuel à son support de diffusion. En proposant des “mondes” la télévision institue effectivement d'elle-même un écosystème qui lui serait propre et qui soumettrait chacun des programmes le constituant à des règles venant déterminer non seulement leur nature, leur genre, mais surtout leur mode de relation à des règles d'existence déterminées. Ainsi, une quasi-théorie de l'évolution serait applicable au média *télévision* tel que nous l'avons donné à voir ici, et nous avons tâché d'être aussi exhaustif que possible, cherchant dans les différentes théories existantes sur l'institution du genre en télévision les points de recoupement admissibles et les différentes nuances que ceux-ci viennent s'apporter l'un l'autre, tout ceci en prenant pour hypothèse l'existence d'un genre télévisuel *mockumentary sitcom* auquel nous avons tout de même réussi à conférer quelques traits immuables mais qui ne viennent que redoubler cette impression que notre objet d'étude ne se comprend qu'au travers du support médiatique auquel nous le rattachons directement. Ainsi, le choix de l'angle d'éclairage de notre étude de la *mockumentary sitcom* en télévision s'est avéré quasi-hasardeux, le choix de la télévision pour prisme appelant son remplacement par le programme télévisuel et inversement, et à nouveau, rendant notre réflexion, certes, multipolaire mais venant diminuer significativement notre capacité à arrêter notre discussion sur un point entièrement satisfaisant.

A cette faiblesse consciente,, il faut ajouter le fait que le média télévisuel est aujourd'hui à reconsidérer à l'aune des nouvelles expériences scopiques que les écrans nomades et d'autres

technologies sans doute à venir proposeront à coup sûr. Le simple fait de pouvoir dorénavant disposer d'un programme, certes produit dans un premier temps pour la télévision, sur un écran de petite taille, portatif, permettant une modification personnalisé du flux qui l'entoure vient changer de façon radicale le rapport qu'il impose (si la capacité d'imposer lui est encore réservée) à son spectateur. En clair, une analyse de notre objet d'étude plus proche de la théorie des médias, notamment des nouveaux, serait à souhaiter si l'on voulait comprendre ce que le *mockumentary* – même au-delà de son métissage avec la *sitcom* – suppose dans sa relation à son support de diffusion.

Conclusion générale

Nous touchons ici à la fin de notre étude pensée comme une première approche de l'objet complexe et glissant que sont les *mockumentary sitcoms*. En effet, en proposant une indéniable nouveauté, nous l'espérons maintenant justifiée comme telle, dans la famille de la série de fiction en télévision, les *mockumentary sitcoms* nous ont servi de guide pour mener des réflexion échappant à l'environnement immédiat des études habituelles sur les séries américaines. Loin, d'une réflexion guidée par un angle d'attaque sociologique – bien que nous puissions voir dans une telle démarche un intérêt indéniable, surtout au niveau de la réception, mais c'est là une position que nous n'avions pas les moyens de tenir – nous nous sommes proposés une réflexion d'emblée très normative pour pouvoir déterminer aussi précisément que possible la nature de notre objet et sa situation dans les traditions de représentation du réel sous une forme d'abord directement assimilable à la forme cinématographique. Il en est ressorti une conception quasi contractualiste du traitement réservé au réel par une pratique du *mockumentary* que nous avons été menés à opposer de façon frontale au cinéma documentaire avec lequel on aurait pourtant pu, dans une démarche plus naïve, conjecturer un rapprochement plus directement positif. C'est pourtant un rapport tout autre que nous avons été menés à établir. Le réel dans les formes cinématographiques nous étant apparu comme ayant naturellement trait à l'établissement d'un pacte, c'est sous cette modalité que nous avons établi la pratique du documentaire et la forme du *mockumentary*. La première tâchant de persuader le spectateur qu'une méfiance vis-à-vis de la fiction fait office d'assurance de la conservation de la dimension réelle de ce qui est porté à l'écran, la deuxième dynamitant cette méfiance en faisant le pari d'une fiction honnête car prenant à rebours de vieilles habitudes de représentation tant au niveau thématique que dans la grammaire cinématographique. Cependant, le corpus que nous nous étions proposé – nous aurions après tout pu traiter du *mockumentary* dans des films de long-métrage destinés aux salles ou bien tâcher d'en faire un historique afin de venir en établir des lignes directrices générales mais nous sommes persuadés que cela n'aurait qu'un intérêt limité puisque,

tout comme le documentaire, le *mocking* est une pratique avant de venir modaliser un genre -, ce corpus donc, nous forçait à avancer vers les abords difficiles des études en média et à interroger le rapport de la télévision à la fiction et au réel. Il est en ressorti que, respectant en tout point le mécanisme propre au média télévisuel qui pourrait vite se résumer en une auto-institution sans cesse renouvelée, la *mockumentary sitcom*, d'abord considérée comme un objet cinématographique rafraîchissant et à même de venir bousculer des codes de représentation vus et revus, est passée pour une réponse logique à l'évolution de la fiction télévisuelle attachée au quotidien dans son environnement. Nous avons bien dû laisser de côté la dimension subversive que nous prêtions dans un premier temps à notre objet d'étude pour en arriver à la conclusion – énoncée sans amertume aucune, au contraire, puisque attestant d'un cheminement de pensée fructueux, en espérant avoir réussi à le rendre – que l'avènement, couronné de succès par ailleurs, des *mockumentary sitcom* dans le paysage télévisuel mondial ne relevait de rien d'autre que de l'évolution logique des modes de représentation, allant jusqu'à prendre racine dans les œuvres contestataires du *pop art* sans en prendre jamais le côté purement transgressif (qui était peut-être de ce côté aussi un feu de paille). Même Trailer Park Boys, pourtant la série avec la thématique la plus à même d'évoquer les origines rock'n'roll du mockumentary n'a pas échappé à une forme d'emménagement paisible dans un dispositif télévisuel très policé86. Néanmoins, nous appelons encore de nos vœux une étude plus poussée de ce genre que nous pouvons dorénavant appeler télévisuel, véritable pierre de touche permettant d'explorer à la fois les mécanismes médiatiques, les rapports de l'objet cinématographique à son thème et à la réalité de celui-ci et de se confronter à des perspectives intéressantes dans l'optique d'une sociologie de la réception puisque la promesse première des *mockumentary sitcoms* reste celle de la représentation des *gens du réel*.

En somme, s'il nous fallait conclure sur une définition du genre télévisuel *mockumentary sitcom*, nous le ferions de la sorte : la *mockumentary sitcom* est l'objet de réponse d'un mode de représentation balisée à une envie, ou un besoin, de représentation fiable. Autant le dire vite : la

mockumentary sitcom est un oxymore plaisant.

Filmographie

Modern Family	The Office (US)	Trailer Park Boys
Titre original Modern Family Saisons complètes 9 Réalisateurs Michael Spiller, Jason Winer, Chris Koch et al. Scénaristes Steven Levitan, Christopher Lloyd, Elaine Ko Producteurs Steven Levitan, Christopher Lloyd Musique Gabriel Mann Photographie James R. Bagdonas Montage Ryan Case, Jonathan Schwartz Direction artistique Claire Bennett, Robert Vukasovich Format 1,78/1 – Couleur Date de sortie de la saison 1 USA: 23 septembre 2009 Durée Episode: 22 minutes/ Total: 490 minutes	Titre original The Office adapté de The Office (UK) by Stephen Merchant & Ricky Gervais Saisons complètes 9 Réalisateurs nombreux Producteurs Ricky Gervais, Stephen Mercnaht et Greg Daniels Musique Jay Ferguson Photographie Randall Einhorn, Matt Sohn, Sarah Levy & Peter Smokler Format 1,78/1 – Couleur Date de la sortie de la saison 1 USA : 24 mars 2005 Durée épisodes 22 – 42 minutes	Titre original Trailer Park Boys Saisons complètes 12 Réalisateurs nombreux Producteurs Mike Clattenburg et al. Musique Blain Morris, Marc Mysterio Photographie Mike Clattenburg et al. Format SDTV puis HDTV (2007) Date de la sortie de la saison 2 Canada : 22 avril 2001 Durée 25 minutes

Filmographie secondaire

Cinéma

Nanouk, Robert Flaherty, 1922

Opération Lune, Kapler, 2002

Spinal Tape, Reiner, 1984

Zelig, Allen, 1983

Télévision

Parks and Recreation, Greg Daniels & Michael Schurr, 2009 - 2015

Friends, Marta Kauffman & David Crane, 1994 – 2004

ER, Michael Crichton, 1994 – 2009

Big Brother, John de Mol Jr.,

Bibliographie

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *Dictionnaire Théorique et Critique du Cinéma*, Paris, Nathan, 2001

BARTHES Roland, « L'effet de réel » in *Littérature et réalité*, Paris, Éd. Le Seuil, 1982

BAUDRY, Anne, BRIES, Claudine, CABRRERA, Dominique, et al., *Cinéma documentaire. Comment peut-on anticiper le réel ?*, Paris, L'Harmattan, 2001

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Editions du Cerf, 2011

BENASSI, Stéphane, « Pour une approche sémio-pragmatique de la fiction », in BERTIN-MAGHIT, JOLY, JOST & MOINE, *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2002

BLOT, Aurélie, *50 ans de sitcoms américaines*, Paris, L'Harrmattan, 2013

lot, Aurélie, *Les séries américaines : la société réinventée* (dir.) avec PICHARD Alexis, Paris, l'Harmattan, 2013

BOILLAT, Alain, *La fiction au Cinéma*, Paris, l'Harmattan, 2001

BRETON, Stéphane, *Télévision, essai*, Paris, Grasset, 2005

DANTO, Arthur, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Massachussets, HUP, 1983

DE VERGES Marie, "La réalité scénarisée est-elle une fiction ? La télévision se divise.", Le Monde consulté sur https://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2012/10/25/la-realite-scenarisee-est-elle-une-fiction-that-is-the-question_1781061_3236.html le 17/02/19

DUCCINI, Hélène, *La télévision et ses mises en scène*, Paris, Armand Collin, 2011

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télé : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Collin, 2014

ESQUENAZI, Jean-Pierrre, “Séries télévisées et 'réalités' : les imaginaires sériels à la poursuite du réel”, in SEPULCHRE, Sarah (dir.) *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, Editions du Boeck, 2011

GAUTHIER Guy, *Le Documentaire un autre cinéma*, Nathan, Paris, 1995

GLEVAREC, Hervé, « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision », Questions de communication [En ligne], 18 | 2010, consulté le 01 mai 2019. http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/405

JOST, François, *Comprendre la télévision et ses programmes*, Paris, Armand Collin, 2017

JOST, François, *La Télévision du quotidien : entre réalité et fiction*, Paris, de Boeck – INA, 2003

JOST, François, *Télévision et Réalité*, Paris, CNRS, 2010

JOST, François, *Le culte du banal*, Paris, CNRS, 2013

JOST, François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS, 2011

KITTLER, Friedrich, *Gramophone, film, typewriter*, traduction de l'auteur, les presses du réel, Dijon, 2018

KLEIN, Annabelle, *La communication audio-visuelle: entre réalité et fiction: approche pluridisciplinaire*, Namur, Presse Universitaire de Namur, 2009

LEBOW, Lisa, “Faking What ? : Making a Mockery of Dockumentary.”, in JUHASZ Alexandra & LERNER, Jesse (dir.), *F is for Phony*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006

LIOULT, Jean-Luc, “No difference, big diifference, (fiction et non-fiction)”, Dox n°15, février 1998

LIOULT, Jean-Luc, *A l'enseigne du réel. Penser le documentaire.*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2019

METZ, Christian, 1978, « à propos de l’impression de réalité au cinéma », in *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 2013

MILLER, Cynthia J, *Too bold for the box office : The mockumentary from big screen to small*, Toronto, The Scarecrow Press Inc., 2012

MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 2002

MOTTET, Jean, *Série télévisée et espace domestique : la télévision, la maison, le monde*, Paris, L'Harmattan, 2005

NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, de Boeck, 2004

ODIN, Roger, *De la fiction*, Paris, De-Boeck, 2000

ODIN Roger (dir.), *Cinémas et Réalités*, CIEREC, Travaux XLI, Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1984

ROSCOE, Jane, HIGHT, Craig, *Faking it – Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester, Manchester University Press, 2001

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image Précaire – du dispositif phorographiqueI,* Seuil, coll. "Poétique", Paris, 1987

SEPULCHRE Sarah (dir), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, Editions De Boeck, 2011

SOULAGES, Jean-Claude, *Les rhétoriques télévisuelles. Le formatage du regard*, Bruelles, de Boeck-INA, 2007

VEYRAT-MASSON, Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres*, Bruxelles, INA, 2008

WINCKLER, Martin, *Les miroirs de la vie : histoire des séries américaines*, Paris, Le Passage, 2002

WUNENBURGER, Jean-Jacques, L'homme à l'âge de la télévision, PUF, Paris, 2000

.