

Université Panthéon Assas
École doctorale de Sciences économique et de gestion,
Sciences de l'Information et de la Communication
(ED 455)

Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication soutenue le lundi 1^{er} juin 2015.

Les nouvelles stratégies de promotion, de distribution et de diffusion d'un documentaire français.

Le cas particulier du docufiction à la télévision (2000-2014).



Université Panthéon-Assas

Présentée et soutenue publiquement par Lise HENRIC.

Sous la direction de **Francis BALLE**, Professeur émérite à l'Université Panthéon-Assas (Paris II).

Membres du jury :

M.BALLE Francis, Professeur émérite à l'Université Panthéon-Assas (Paris II), directeur de thèse.

M.COTTERET Jean-Marie, Professeur émérite à l'Université Panthéon-Sorbonne (Paris 1), rapporteur.

M.FUGA Artan, Professeur émérite à l'Université de Tirana, Doyen de la Faculté.

M.VALADE Bernard, Professeur émérite à l'Université Paris V (René Descartes), rapporteur.

Avertissement

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans cette thèse ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

Remerciements

Au moment où nous nous apprêtons à présenter le fruit de notre recherche à l'appréciation du jury, c'est l'occasion pour nous de témoigner de notre gratitude à tous ceux qui, de près ou de loin ont contribué à la réalisation de notre thèse. C'est donc avec une certaine émotion et beaucoup de sincérité que nous tenons à remercier toutes les personnes ayant soutenu et apprécié notre travail.

Nous aimerions tout d'abord remercier notre directeur de thèse, Monsieur Francis BALLE, enseignant-chercheur à l'Université Panthéon-Assas et Directeur de l'Institut d'études et de recherches sur la communication (IREC), pour nous avoir appris à être autonome tout au long de notre recherche doctorale et pour ses multiples conseils avisés. Nous avons également été extrêmement sensibles à sa disponibilité et à ses qualités humaines d'écoute et de compréhension tout au long de ce travail doctoral.

Nous tenons particulièrement à remercier Madame Patricia RYDZOK, Maître de conférences associée au Département Information-Communication à l'Université Paul Valéry (Montpellier III), notre ancienne directrice de recherche dans le cadre de notre mémoire, pour ses précieux conseils. Lors de la rédaction de notre mémoire de Master 2, qui a inspiré le sujet de notre recherche doctorale, elle a su œuvrer avec dynamisme pour la mise en valeur de notre travail.

Nous remercions également Fred FOUGEA, producteur de docufictions, François GARÇON, historien, Dana HASTIER, Directrice de France 3, Sheily LEMON, consultante chez International Media Consultants Associés, Jean-Xavier de LESTRADE et Serge MOATI, réalisateurs et Isabelle VEYRAT-MASSON, chercheuse au Centre National de Recherche Scientifique, pour nous avoir accordé de leur temps dans le cadre de notre enquête et avoir répondu avec professionnalisme à nos nombreuses questions.

Ces remerciements ne peuvent s'achever, sans une pensée pour mes parents, Rose-Marie et Jean-Michel, pour Régis, mon époux et Soloalijaona, ma tante,

pour leur soutien quotidien, leur relecture et leurs conseils toujours très pertinents.

Sans oublier les tuteurs documentaires ; le personnel des archives municipales de l'Institut Jean Vigo de Perpignan, ceux de la médiathèque municipale ainsi que ceux de l'Institut National de l'Audiovisuel.

Résumé

Suite au succès mondial de la série documentaire *Sur la Terre des Dinosaures*, six millions de téléspectateurs, diffusé sur la chaîne anglaise BBC en 1999 et face aux attentes des téléspectateurs, un nouveau genre a fait son apparition dans les années 2000 à la télévision française : les docufictions.

Ce genre hybride mélangeant fiction, grâce à des scènes de reconstitution, la présence d'acteurs et à un scénario préétabli, et codes du documentaire, constitués de témoignages, d'images d'archives ou de schémas scientifiques et de la présence de la voix-off, a su s'imposer, au fil des années, comme un genre à part entière.

Ce travail propose d'étudier l'émergence du docufiction en France et suit son évolution dans le panorama télévisuel. Nous menons notre interrogation à partir de l'analyse du premier docufiction français diffusé sur France 3 en 2002 : *l'Odyssée de l'Espèce*.

Grâce à cette étude, nous abordons les différents genres propres au docufiction et nous délimitons les limites et les apports du genre.

Nous mettons également en évidence la place de l'archive dans les docufictions. En effet, les archives, étant la vision de l'auteur, ne sont-elles pas le reflet de leur propre monde ?

Cette recherche est une étude prospective qui vise à proposer des solutions. En effet, de nombreux téléspectateurs n'ont pas les outils nécessaires afin de différencier la fiction des faits réels.

Nous nous attachons donc à développer des recommandations aux divers acteurs : les producteurs, les diffuseurs, les réalisateurs et les téléspectateurs.

Descripteurs : docufiction, télévision, archives, fiction, documentaire, scripted-reality.

Abstract

Responding to the public's expectations and following the 1999 BBC English Channel success of *Walking With Dinosaurs* watched by six millions of viewers, a new genre emerged in the 2000s on the French television : the docufiction.

This hybrid genre has achieved a particular recognition over the years establishing itself as a whole new genre. It is a mix of fiction with rebuilt scenes, actors playing fictitious scenarios and a mix with traditional documentaries based on testimonies, images from archives, scientific materials as well as a voiceover to guide the public. This doctoral thesis offers to study the emergence of the docufiction and its evolution in France. We will begin our analysis with *A Species Odyssey*, the first French docufiction broadcasted on France 3 in 2002.

Thank to this study we will bring out the different kinds of docufiction, their limitations and their contributions to the genre.

We will also highlight the importance of archives in docufictions. However, if we consider archives convey the author's vision, we can thus wonder whether they reflect the author's own world or not.

This research is a prospective study aimed at finding solutions. As a matter of fact, many viewers are not able to distinguish fiction from reality. Accordingly, we will focus to provide recommendation to the different members such as producers, broadcasters, directors and audience.

Keywords : docufiction, television, archives, fiction, documentary, scripted-reality.



Avant-propos

« Qu'est-ce que le documentaire ? Qu'est-ce que la fiction ? Je sais bien, mais c'est pas si simple. » Jean Luc Godard.

« Il y a plus faux que le faux, c'est le mélange du vrai et du faux. » Paul Valéry.

Sommaire

Résumé	6
Avant-propos	9
Sommaire	11
Introduction	14
Première partie - La naissance d'un nouveau genre : le docufiction	22
Chapitre 1 : Chronologie analytique des différentes étapes du docufiction.	22
1.1) De l'apogée du documentaire à la naissance du docufiction.	23
1.2) Les années 2000 : l'émergence des docufictions en France.	34
1.3) L'année 2011-2012 : le docufiction devient un outil de témoignage.	43
1.4) Conclusion du chapitre.	51
Chapitre 2 : La BBC : pionnière dans le genre des docufictions.	53
2.1) La BBC : une chaîne incontournable.	53
2.2) Analyse d'un docufiction à succès : <i>Sea monsters : a walking with dinosaurs trilogy</i> .	57
2.3) Analyse d'un échec : <i>Space to Odyssey</i> .	60
2.4) Conclusion du chapitre.	64
Chapitre 3 : Les années 2000 : l'âge d'or du docufiction en France.	66
3.1) Le marché du docufiction historique.	66
3.2) Analyse du docufiction <i>L'Odyssée de l'Espèce</i> .	68
3.3) Synthèse de notre analyse.	74
3.4) Le succès des premiers docufictions historiques.	79
3.5) Conclusion du chapitre.	85
Deuxième partie – L'émergence du docufiction en France.	87
Chapitre 1 : Analyse des différents genres propres au docufiction.	87
1.1) Le docufiction 100% reconstitution.	88
2.1) Le docufiction entre fiction et archives.	92
3.1) Le docufiction comme résultats d'enquêtes sociologiques.	98
4.1) Le docufiction 100% fiction.	103

5.1) Conclusion du chapitre.	106
Chapitre 2 : Les limites et les apports du genre.	110
2.1) Les limites	112
2.2) Les apports	117
2.3) Le docufiction au cœur des polémiques	120
2.4) Conclusion du chapitre.	128
Chapitre 3 : Le docufiction une création originale.	130
3.1) Le docufiction : une création originale en raison de son statut.	132
3.2) Le docufiction : une création originale en raison de son scénario.	136
3.3) Le docufiction : une création performante et originale.	139
3.4) Conclusion du chapitre.	141
Troisième partie – Le docufiction entre fait historique et fiction.	143
<hr/>	
Chapitre 1 : La question de l’archive.	143
1.1) Etude du docufiction Armadillo.	146
1.2) Le docufiction entre fiction et utilisation d’images d’archives.	151
1.3) Conclusion du chapitre.	154
Chapitre 2 : L’influence de la télé réalité : étude de la scripted-reality.	156
2.1) Présentation de l’émission <i>Le jour où tout a basculé</i>	158
2.2) Analyse des codes de la télé réalité, de la fiction et du documentaire.	163
2.3) Un concept en perte de vitesse.	169
2.4) Conclusion du chapitre.	171
Chapitre 3 : Vers une évolution du docufiction.	174
3.1) Le retour des docufictions historiques.	175
3.2) L’avenir du docufiction en France.	179
3.3) Conclusion du chapitre.	186
Conclusion générale	189
Bibliographie	197
Table des matières	205
Table des annexes	211
Annexe 1	212



Annexe 2	233
Annexe 3	260
Annexe 4	298
Annexe 5	314
Annexe 6	345
Annexe 7	354

Introduction

Intitulé « Les nouvelles stratégies de promotion, de distribution et de diffusion d'un documentaire français. Le cas particulier du docufiction à la télévision (2000-2014) » notre travail de recherche doctoral a été initié et connu avec la diffusion sur France 3, en 2003, du docufiction *L'Odyssée de l'espèce* qui raconte l'aventure de l'histoire de l'homme en redonnant vie à nos ancêtres. Par conséquent, nous avons donc décidé d'entreprendre nos recherches à partir de cette date.

Nous avons pu remarquer que, depuis une quinzaine d'années, le panorama télévisuel français évolue au gré des tendances inspirées de la télé réalité et de l'évolution sociologique de la population.

Après le vif succès des documentaires, dans les années 1970 et 1980, grâce à la diffusion de l'émission *La caméra au poing*¹ à l'apparition des nouvelles chaînes comme Canal+, M6 et la Cinq, et à l'impulsion de Thierry Garrel², qui est persuadé « qu'il n'y a aucun domaine qui échappe à la curiosité du documentaire, aucune limite aux formes qu'il emprunte, ni aux tonalités qu'il adopte », le format documentaire à la télévision tend à s'essouffler. C'est alors que nous voyons apparaître à partir des années 1990 un nouveau format : les docus-drama avec par exemple la diffusion de *Chasseur de loups* et *Facteur VII*. Téléfilms inspirés de faits divers réels, ce format a suscité de nombreuses polémiques à leur sortie. Lors de la diffusion de *Chasseur de loups*, sur la prise en otage d'une classe de maternelle à Neuilly-sur-Seine par le médiatique H.B, diffusé sur TF1 le 5 septembre 1994, Pierre Lellouche, à l'époque Député RPR, parle de « vraie-fausse fiction, de téléfilms qui

1. *Caméra au poing* est une émission de la télévision française consacrée à la défense de la nature et des animaux composée de documentaires animaliers produits, réalisés, présentés et commentés par Christian Zuber des années 70 aux années 80. Elle a été diffusée sur la 2ème chaîne de l'ORTF puis sur Antenne 2 et TF1.

2. *Thierry Garrel, le patron des documentaires d'Arte quitte le navire*- Interview sur le site internet de Télérama, 20 juin 2008. Consultable sur : <http://television.telerama.fr/television/thierry-garrel-le-patron-emblematique-des-documentaires-d-arte-tire-sa-reverence,30578.php>

brouillent volontairement les cartes et de dérive inquiétante de la télévision³ ». En revanche Albert Mathieu, le directeur d'antenne de Canal+ à l'époque défend le projet *Facteur VII* sur l'affaire du sang contaminé diffusé sur la chaîne cryptée. Selon lui, cela permet à « beaucoup de téléspectateurs de découvrir les rouages et la complexité du pouvoir. Pourquoi la télévision n'aurait pas cette capacité, quand le cinéma ou le roman la possèdent depuis longtemps⁴ ». Les premiers docu-drama, sont largement inspirés par les reality-shows. En effet, ce format d'émission de télévision dévoile des individus ordinaires vivant des situations extraordinaires. En France, des émissions telles que *Perdu de vue*, *Témoin n°1...* correspondent à ce type de format.

A travers la diffusion des premiers docu-drama, fiction inspirée de faits réels, nous pouvons remarquer que deux écoles s'affrontent. Selon certains, il est possible de romancer des faits réels pour la plupart des faits divers. En effet, cela a toujours existé notamment dans la littérature du XIX^e siècle : *Le rouge et le noir*⁵ de Stendhal inspiré de l'affaire Berthet ou encore *Madame Bovary* de Gustave Flaubert⁶. Plus récemment le livre de Régis Jauffret, *Sévère*, publié en 2010, s'est inspiré de l'affaire du banquier Edouard Stern, assassiné en 2005 par sa maîtresse dans son appartement.

Mais une autre théorie avance que le rôle de la télévision ne permet pas ce genre de mélange entre fiction et réalité. Pour Serge Lebovici, Professeur de psychiatrie de l'enfance et de l'adolescence à l'université Paris XIII : « La télévision, ce média fourre-tout, a tendance à provoquer chez les plus petits une énorme confusion entre fiction et réalité, à l'âge où doit se faire naturellement cette discrimination⁷. »

3 - 4. *Le docu-drama, version fiction des faits divers* – Libération – 14 janvier 1995 - Dominique ROUGIER .

5. Stendhal s'inspire de l'affaire Berthet du nom d'un jeune précepteur qui, par vengeance, tue sa maîtresse. Dans le roman de Stendhal, Julien Sorel manque cet assassinat, ce qui ne l'empêche pas, comme son alter-ego dans la réalité, d'être exécuté.

6. Flaubert s'empare d'un fait divers qui avait défrayé la chronique normande sous Louis-Philippe : l'épouse d'un officier de santé du nom de Delamarre s'était empoisonnée. Comment une petite bourgeoise de province en arrive-t-elle à se donner la mort ? C'est à cette question que l'écrivain s'emploie à répondre.

7. *Réalité et fiction : le modèle explosif par Serge Lebovici* - L'Express – 14 novembre 1996

A partir des années 2000, la télévision française a vu apparaître un nouveau genre : les docufictions avec la diffusion sur France 3 de *L'Odysée de l'Espèce*. Pour Patricia Boutinard-Rouelle, ex-directrice de la programmation documentaire sur France Télévisions « ce sont les anglais et la BBC qui ont inventé le genre en 1997 avec *Sur la Terre des dinosaures* que j'ai coproduit et qui a effectivement marqué un tournant dans l'histoire du documentaire ». Laissant place aux faits-divers, le docufiction des années 2000 traite essentiellement des périodes préhistoriques ou de l'Antiquité où les archives sont absentes. Par nos nombreux entretiens avec des réalisateurs de docufictions tels que Serge Moati avec *Changer la vie* sur l'accès au pouvoir de François Mitterrand ou Jean Xavier de l'Estrade avec *Parcours meurtrier d'une mère ordinaire* sur le procès Courjault, nous avons pu obtenir leurs points de vue éclairés sur ce nouveau genre télévisuel et comprendre pourquoi ils avaient effectué ce choix de format pour la télévision. Nous avons également interviewé François Garçon, historien, qui s'interroge « sur ce qu'il reste de documentaire dans ces films. Ne s'agit-il pas plutôt de fiction tout simplement ? ». Pour étayer notre sujet, il est également pertinent de donner la parole à des producteurs de docufiction. En effet, Fred Fougea, producteur du docufiction *Homo Sapiens* de Jacques Malaterre, a répondu avec professionnalisme à nos nombreuses questions.

Dans notre thèse, il convient de clarifier les frontières entre fiction et réalité et analyser l'émergence des docufictions en France et l'évolution du genre. Par conséquent, à travers notre sujet d'étude : « Le docufiction à la télévision (2000-2014), une problématique claire et précise transparaît : « Comment sont nés les docufictions en France et quelles sont les évolutions possibles de ce genre ? ».

Cette problématique nous paraît tout à fait pertinente et semble répondre à nos attentes et à nos objectifs. En effet, nous pourrions ainsi analyser la naissance du docufiction en France dans les années 2000 avec la diffusion de *L'Odysée de l'Espèce* et comprendre pourquoi ce genre qui abordait essentiellement des sujets historiques, pédagogiques et universels a évolué, à partir des années 2010, vers des sujets axés essentiellement sur des faits divers notamment avec l'arrivée de la *scripted-reality*. Le concept ? Mettre en scène des histoires vraies ou des faits divers

et les faire jouer par des comédiens. M6 diffusait *Face au doute* en 2012 ; au total 148 épisodes dont « Mauvais garçons », « Trop belle pour moi »... et France 2 *Le jour où tout a basculé* diffusé à partir de juillet 2011 dont les sujets traités sont des histoires vécues, le plus souvent très personnelles « Ma fille est une voleuse et une menteuse », « J'ai fait souffrir l'amant de ma femme »...

De plus, grâce à cette problématique, nous serons en mesure de mettre en avant les limites et les apports du genre. Enfin, il sera pertinent d'analyser l'avenir du docufiction sur les chaînes françaises.

D'un point de vue plus personnel, il nous semble que le thème abordé dans notre thèse peut être très intéressant dans la mesure où les recherches en France sur les docufictions sont rares. A ce jour, il existe peu de travaux français sur ce thème. Nous nous sommes donc basés sur l'ouvrage d'Isabelle Veyrat-Masson *Télévision et histoire, la confusion des genres* qui traite de notre sujet d'étude. Selon elle :

Ce projet est né d'une sorte de sidération. Je travaille depuis toujours sur la question de l'histoire à la télévision française, et après avoir constaté une diminution de l'intérêt pour les questions historiques dans les années 1980, j'ai vu réapparaître un goût pour l'histoire à travers un genre nouveau : le mélange de documentaire et de fiction avec, en complément, une très forte utilisation d'effets numériques⁸.

Par conséquent, le thème de notre recherche apparaît comme une nouvelle démarche au sein des recherches d'Isabelle Veyrat-Masson et de la recherche universitaire.

Dans notre première partie, il convient d'analyser la naissance du docufiction. Afin de mieux comprendre ce genre, nous nous attacherons à mettre en avant les codes utilisés de la fiction et du documentaire. Puis, nous analyserons le documentaire *Sur la terre des dinosaures* diffusé sur la chaîne de la BBC et qui peut être considéré comme le « déclencheur » de l'apparition des docufictions en France.

8. Journal CNRS du Laboratoire Communication et Politique de Juillet/ Août 2008.

Puis, il conviendra d'analyser *L'Odyssée de l'Espèce*⁹ dont le succès a permis de faire connaître ce genre à de nombreux téléspectateurs lors de l'âge d'or du docufiction dans les années 2000. Quelles sont les codes empruntés à la fiction ? Et au documentaire ?

Dans notre deuxième partie, nous mettrons en relief les différents genres propres au docufiction puis nous nous attacherons à mieux cerner l'émergence de ce genre en mettant en avant ses limites et ses apports au travers de nos nombreux entretiens avec des personnalités du monde de la télévision. Pourquoi ce genre a-t-il attiré autant de téléspectateurs ? Ce genre va-t-il s'essouffler ?

Pour terminer, il conviendra de mettre en relief l'évolution du docufiction qui oscille entre originalité, question d'archive et intégration des nouveaux codes de la télé-réalité. Pour cela, nous analyserons le documentaire *Armadillo* de Janus Metz, scénarisé comme une fiction et diffusé sur Arte le mercredi 5 décembre 2012, sur la guerre en Afghanistan dont la frontière est très tenue entre fiction et réalité puis nous mettrons en évidence les nouveaux programmes de la *scripted-reality*. Quelle est l'influence de la télé-réalité ? Quelle est la place de l'archive dans les docufictions ?

Cette thèse correspond tout à fait à nos attentes, c'est-à-dire mettre en évidence dans un domaine intéressant et méconnu du grand public, une nouvelle approche communicationnelle et analyser l'évolution d'un nouveau genre télévisuel qui a connu son apogée dans les années 2000. Le but principal de notre thèse est d'allier côté théorique et côté pratique avec des études de cas bien précises, de nombreux entretiens et lectures d'ouvrages. En effet, grâce à l'intérêt pour le sujet de diverses personnalités rencontrées lors de notre recherche, nous avons pu réaliser des entrevues qui sont venues alimenter notre raisonnement.

Par conséquent, celui-ci induit trois hypothèses de notre recherche. Selon Madeleine Grawitz : « L'hypothèse est une proposition de réponse à la question posée¹⁰. »

9. 45 millions de téléspectateurs dans le monde.

10. Madeleine Grawitz est professeur émérite de l'Université Paris I (Panthéon-Sorbonne) - Source : *Méthode des Sciences Sociales*, Ed. Dallioz, Paris, 2000, p.398.

Première hypothèse : le docufiction est avant tout un genre « marketing » qui a été créée pour séduire les téléspectateurs, réfractaires au documentaire historique, augmenter les audiences et cibler un public familial. En effet, de nombreux docufictions ont connu de fortes audiences : *Les temps changent* sur l'impact du réchauffement climatique diffusé le 4 février 2009 sur France 2 a rassemblé 3.570.000 téléspectateurs (14,1% de Parts De Marchés), *Les défis des bâtisseurs, la cathédrale de Strasbourg* diffusé le samedi 15 décembre 2012 à 20h45 sur Arte a réuni 1 170 000 téléspectateurs soit 4,7 % de parts de marché ou encore *Le dernier jour de Pompéi* diffusé sur France 2 le 22 février 2004 qui a réuni 9 millions de personnes. Il est certain que l'avantage indiscutable du docufiction est qu'il permet de rassembler toute la famille autour d'un thème historique; certains docufictions ont en effet cet aspect pédagogique que nous ne pouvons nier.

Deuxième hypothèse : le genre docufiction peut-il être considéré comme un genre à part entière comme le documentaire ou la fiction ? Ne peut-on pas affirmer que le docufiction suit l'évolution de la société ? En effet, en 1938, Orson Welles¹¹ avec son émission en direct à la radio, ancêtre de la télévision, avait fait croire à des millions d'américains que leur pays était envahi par des extraterrestres. Il avait réussi à brouiller les lignes entre fiction et réalité comme tendent à le faire les nombreux docufictions diffusés à la télévision française. Dans cette confusion de la réalité, le public peut peiner à différencier le vrai du faux.

Troisième hypothèse : le genre documentaire a besoin d'un nouveau souffle et le docufiction permet de « moderniser » l'image du documentaire et aborder des thèmes aussi variés que divers de façon pédagogique. En effet, pour Stéphane Millière, président de la société Gédéon¹² et producteur du docufiction *Les champions d'Olympie*¹³ : « Je suis intimement persuadé que ce mouvement est

11. Orson Welles (1915-1985) est un artiste américain, à la fois dessinateur, auteur et écrivain, prestidigitateur, acteur, producteur, réalisateur et scénariste.

12. Acteur de référence de la production audiovisuelle internationale, Gédéon produit en moyenne entre 50h et 70h de programmes par an.

13. *Les champions d'Olympie* est un docufiction diffusé sur Arte du 26 juillet au 5 août 2004. De jeunes athlètes de notre époque ont été filmés dans les conditions des jeux Olympiques de la Grèce Antique. Consultable : http://www.liberation.fr/medias/2004/07/02/ce-mouvement-est-salutaire-pour-le-documentaire_485145

salutaire pour le documentaire qui avait tendance à s'enfermer dans des formes naturalistes, des sujets trop nombrilistes. Dans ce nouveau flot de productions, il y a du talentueux et du médiocre, mais je suis sûr qu'on aura de bonnes surprises. »

Nous avons bâti notre travail autour de ces trois hypothèses. A travers notre recherche, elles nous permettent de révéler la dimension sociétale du docufiction, de déterminer si le genre docufiction est un genre à part entière ou seulement éphémère et de nous demander si le docufiction peut être véritablement considéré comme l'avenir du documentaire en le rendant plus ludique, plus moderne. En effet, ce nouveau genre s'adapte à la demande et à l'envie des téléspectateurs en empruntant les codes de la télé-réalité et de la fiction et en traitant des sujets sociétaux. L'autre dimension concerne la définition propre du genre docufiction car il oscille entre réalité et embellissement du réel. Enfin le docufiction peut-il être considéré comme le tournant du documentaire ? Peut-il permettre de traiter des sujets sous une forme moins austère ? Ne tend-il pas vers une influence trop importante de la télé-réalité ? Mais, à travers ces hypothèses, nous pouvons également nous demander si tout œuvre d'imagination n'est jamais exclusivement qu'une invention.

Ce sujet est souvent évoqué chez de nombreux écrivains, dont André Malraux, qui suscite de vives réactions notamment auprès de sa propre épouse : « Le réel fut longtemps pour lui inemployable artistiquement, semblait lui ôter toute possibilité d'adhésion, il ne pouvait l'accepter que transformé ressemblant à un gigantesque jouet, un de ces jouets dont, peut-être, fut privé son enfance¹⁴. »

14. Clara Malraux, *Le bruit de nos pas*, op.cit, tome IV, p.54.

Première partie - La naissance d'un nouveau genre : le docufiction.

Chapitre 1 : Chronologie analytique des différentes étapes du docufiction.

Afin d'aborder le chapitre suivant : « Analyse des différentes étapes du docufiction », il convient tout d'abord d'établir la définition du documentaire. Après la guerre de 1939-1945, les réalisateurs de documentaires ont tendance à critiquer l'absence de liberté artistique et décident de s'organiser. Par conséquent, en 1947, est créée l'Union mondiale du documentaire. Cette association propose la définition suivante : « Films qui rendent compte de faits réels et visent à faire comprendre des problèmes d'ordre économiques, culturels et relatifs aux rapports humains. »

Comme pour la littérature, nous devons dater l'apparition d'un genre cinématographique au moment où il est reconnu et identifié. Il n'y a pas d'origine concernant les documentaires mais des commencements. Il est donc vain de chercher à tout prix un « premier documentaire dans l'histoire du cinéma français ». Le genre naît progressivement et apparaît en 1915, durant la période de la Première Guerre Mondiale, en France¹⁵.

Pour l'élaboration de notre travail de recherche doctoral, il est important de connaître l'évolution du documentaire français. Il nous a semblé opportun de dresser une chronologie du développement du documentaire français des années 1920 (invention de la mise en scène documentaire) jusqu'à nos jours afin de mieux comprendre le développement du documentaire français jusqu'à l'apparition du docufiction dans les années 2000. Dans cette première hypothèse, nous nous demanderons si le docufiction n'est pas tout simplement un nouveau produit marketing qui permet de répondre aux diverses attentes des

15. *L'invention de la mise en scène documentaire* – Gilles Delavaud, professeur de sciences de l'information et de la communication à l'Université Paris 8.

téléspectateurs. Dans notre deuxième hypothèse, nous nous demanderons si le genre docufiction peut être considéré comme un genre à part entière. Peut-il être considéré comme une évolution du documentaire ? Il convient donc afin d'apporter des réponses concrètes de « remonter le temps » afin d'analyser l'évolution du documentaire en France.

1.1) De l'apogée du documentaire à la naissance du docufiction.

1.1.1) L'entre deux-guerres.

La guerre de 1914-1918, la crise de 1929 et la révolution bolchevique déclenchent une prise de conscience « politique » chez les cinéastes et les impliquent dans la recherche de la vérité.

Ce n'est qu'à partir des années 1920 que le documentaire atteint son statut de forme signifiante du cinéma car il trouve une autonomie par rapport à la fiction. On passe alors du document « objectif » au documentaire qui filme le réel, qui ne dénonce pas au service d'une idéologie ou d'une volonté artistique.

Deux figures importantes, aux méthodes opposées, se détachent de la production ordinaire de l'époque : Robert Flaherty¹⁶ qui propose des documentaires romancés et Dziga Vertov¹⁷ qui s'investit dans cinéma vérité.

Lorsqu'en 1922, *Nanook of the North* de Robert Flaherty, sort sur les écrans américains, il obtint un succès colossal. Parti, dans l'extrême nord canadien, avec deux caméras, un générateur, un laboratoire de campagne et un projecteur, Robert Flaherty, avide de filmer la vie primitive, avait prévu de filmer les Inuits non du point de vue occidental, mais du point de vue des Inuits eux-mêmes. Pour le réalisateur, ce documentaire part sur la trace de l'Homme car c'est en regardant cette vie-là que sans doute nous comprendrons mieux nos origines. *Nanook of the North* apparaît comme un mélange de réalité et de fiction. En effet, Robert Flaherty mêle la réalité de la vie des Inuits avec des éléments inventés ou enjolivés (exemple avec la chasse au phoque où la

16. Robert Flaherty (1884-1951) est un réalisateur de cinéma américain.

17. Dziga Vertov (1896-1954), de son vrai nom Denis Arkadiévitch Kaufman, est un cinéaste soviétique d'avant-garde qui, s'opposant à un cinéma dramatique et littéraire, privilégia le montage-mouvement du réel.

séquence est totalement reconstituée) : il construit un récit dans lequel il simplifie ce qui nuit à la compréhension et surtout déplace dans le temps et dans l'espace la réalité des Inuits qu'il filme.



Extrait de *Nanouk l'Esquimau*- Photographe: Samuel Herbert Coward – Mc Cord Museum.

Pour Antoine Berthot¹⁸ du ciné-club de Caen « la vérité documentaire ne peut pas s'atteindre par un rapport direct de la caméra à la réalité, rapport toujours illusoire, mais par un travail de cinéma, de mise en scène et de choix qui organise le propos ». Cette citation permet de bien mettre en avant l'hypothèse évoquée lors de notre introduction : est-ce que toute œuvre d'imagination n'est jamais exclusivement qu'une invention ?

L'influence de l'américain Flaherty fut aussi importante que celle du soviétique Dziga Vertov (de son vrai nom Denis Kaufman) et son film *L'Homme à la caméra* (1929). Il pense qu'il faut camoufler la caméra pour filmer la vie à l'improviste. Selon lui, la caméra a une vision objective, supérieure à l'homme. Il considère aussi que le montage a une valeur idéologique et use du trucage au service de la métaphore. L'idée majeure de ce documentaire est que la caméra est le témoin de la vie et insiste sur ses aspects modernes par le principe d'énumération.

Documentaires des années 1920 :

1922 = *Nanouk l'esquimau* de Robert Flaherty

1929 = *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov

18. Cinéclub de Caen – *Analyse du documentaire Nanouk l'Esquimau*.

Les années 1930 marquent le développement de l'ethnofiction : essai cinématographique d'anthropologie visuelle sans méthode scientifique. Toujours à la recherche de formes nouvelles, Jean Epstein¹⁹ initie le genre avec la réalisation de *L'Or des mers*, un documentaire social.

Dans *L'Or des Mers*, réalisé en Bretagne en 1932, la vie quotidienne des habitants de l'île d'Hoëdic dans le Morbihan, au large de Quiberon, est vue à travers une légende bretonne fantastique (la découverte d'un trésor par un vieux marin) et une intrigue amoureuse, interprétés par les autochtones eux-mêmes.



Extrait de *L'Or des mers*.
Collection de la Cinémathèque française.

Documentaires des années 1930 :

1932 : *Or des Mers* de Jean Epstein.

1936 : *La Bretagne* de Jean Epstein.

Dans cette période marquée par la seconde Guerre mondiale (1939-1945) nous assistons à des documentaires des années noires, plutôt dits de propagande.

Pour Jean-Pierre Bertin Maghit²⁰, « Le genre documentaire compta parmi les instruments de propagande récupérés par le gouvernement de Vichy. »

Pour séduire le cinéma, l'Etat tait tout ce qui pourrait rappeler la législation d'exclusion que Vichy entame dès octobre 1940 ; une exception cependant relative à la croisade antibolchevique.

19. Jean Epstein (1897-1953) est un essayiste et réalisateur français.

20. Jean-Pierre Bertin Maghit, historien, docteur ès lettres et professeur d'études cinématographiques à Bordeaux.

Un documentaire produit en 1942 pour le compte du secrétariat général à l'Information y fait allusion. *Français vous avez la mémoire courte* de Jean Morel est projeté dans le cadre de l'exposition « Le bolchevisme contre Europe ». Il retrace l'histoire de la Révolution russe de l'expansion du communisme dans le monde et de ses conséquences en Allemagne jusqu'à l'avènement du national-socialisme et en France au redressement du pays sous la politique du maréchal Pétain²¹.

Documentaires des années 1940 :

1940 : *Images et paroles du Maréchal Pétain*. Durant près de 18 minutes, ce documentaire se livre à une glorification de l'œuvre et de la personne du Maréchal Pétain.

1942 : *Forces occultes* de Jean Mamy connu sous le pseudonyme de Paul Riche²², moyen métrage de propagande antimaçonnique.

1942 : *Français vous avez la mémoire courte* de Jean Morel et Jacques Chavannes.



Images et paroles du Maréchal Pétain - Une scène jouée par le Maréchal et son éditeur.
Collection des archives du film du CNC.

21. Bertin-Maghit Jean-Pierre. *Encadrer et contrôler le documentaire de propagande sous l'occupation*. In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire. N°63, juillet-septembre 1999. pp. 23-49.
Consultable : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1999_num_63_1_3852

22. Jean Mamy (1902- 1949) est un réalisateur et journaliste français qui se place clairement du côté des Allemands durant la Seconde Guerre Mondiale.

1.1.2) Des progrès technologiques au documentaire militant.

1.1.2.1) Les années 1950.

Dans les années 1950 les progrès technologiques : les caméras 16mm légères (Deuxième Guerre mondiale) et le Nagra (magnétophone portable) donnent un nouvel élan au travail sur le terrain.

L'après-guerre est marquée par la réappropriation des deux orientations d'avant-guerre : on retrouve d'un côté l'exploration lyrique des horizons lointains avec le documentaire *Au pays des Pygmées* (1946) de Jacques Dupont²³, primé au premier congrès international de film ethnographique de 1947 au Musée de l'Homme et sonorisé avec les enregistrements effectués sur le terrain et des mystères de la nature avec *Le monde du silence* de Louis Malle²⁴, coréalisé avec Jacques-Yves Cousteau, sur le monde sous-marin, palme d'or au festival de Cannes en 1956.

La période est marquée également par l'émergence d'une réflexion sur la représentation de l'histoire avec des documentaires « biographiques » ou « historiques » (*Guernica* en 1950 d'Alain Resnais²⁵).

Ce documentaire part du tableau peint par Pablo Picasso en 1937 pour témoigner des atrocités de la guerre civile espagnole et du fascisme. La guerre traitée sur un mode métaphorique, est mise en images et en mots par des peintures de Pablo Picasso et des textes de Paul Eluard.



Le tableau «Guernica» de Pablo Picasso. Site : Flickr by Jmussuto.

23. Jacques Dupont (1921-2013) est un réalisateur français qui a réalisé son premier film *Au pays des pygmées* en 1946.

24. Louis Malle cinéaste français né en 1932 et décédé en 1995.

25. Alain Resnais réalisateur français né en 1922 et décédé en 2014.

La réflexion des documentaristes sur l'histoire implique une analyse du genre documentaire comme outil de propagande. Elle se double souvent d'une réflexion sur les mystères de la création artistique.

Documentaires des années 1950 :

1946 : *Au pays des Pygmées* de Jacques Dupont.

1950 : *Guernica* d'Alain Resnais.

1.1.2.2) Les années 1960.

Au début des années 1960, le débat sur l'objectivité du documentaire rebondit grâce à une évolution du matériel de tournage (caméras à l'épaule et synchronisation du son en particulier). Le documentaire se fait alors le reflet des évolutions de la société avec des documentaires militants. Il permet également l'exportation de la contre-culture américaine émergente en particulier grâce aux films musicaux.

Nous découvrons également la narration scénarisée avec les années Jean Rouch. Il est la principale figure du cinéma ethnographique. Son travail inspiré de Robert Flaherty et de Dziga Vertov réfute l'objectivité du réalisateur. Nous pouvons noter une spontanéité de la caméra ; il filme et improvise souvent sur le moment la caméra à l'épaule. Dans une interview accordée, en 1992, à Pierre-André Boutang, documentariste français, Jean Rouch affirme : « Le cinéma-vérité ce n'est pas la vérité au cinéma, c'est la vérité du cinéma. »

Dans *Pyramide humaine*, Jean Rouch cible son documentaire sur une classe du lycée d'Abidjan où Blancs et Noirs se côtoient sans se fréquenter.

Nous pouvons le considérer comme le véritable pionnier du docufiction. En effet, Elisabeth Lequeret, journaliste à RFI souligne : « En 1958, des années avant la vogue du docufiction, le magnifique *Moi un Noir* donne la parole à une poignée de non professionnels nigériens auto-rebaptisés façon Hollywood²⁶. »

Ni fiction, ni documentaire, les films de Jean Rouch abolissent toute frontière.

26. Médias France Intercontinents Hebdo – Article d'Elisabeth Lequeret : *Jean Rouch : mort d'un pionnier* – Consultable sur : <http://www.rfi.fr/fichiers/mfi/culturesociete/1182.asp>

Pour Bernard Surugue, directeur de la fondation Jean Rouch : « C'est un cinéma où l'on se retrouve avec les acteurs au petit-déjeuner pour discuter de ce que l'on va filmer dans la journée. »

A présent nous souhaiterions mettre en avant le magazine *5 colonnes à la Une*. Même si ce programme n'est pas considéré comme un documentaire, il nous semble primordial de l'analyser. En effet, il peut être considéré comme un magazine d'un nouveau genre : la naissance du reportage télévisé. En étant pionnier, ce genre télévisuel répond aux attentes des téléspectateurs. Peut-on parler d'une approche marketing ?

Très attendue et très remarquée, l'émission s'articule sur une succession de séquences, où le rythme est rapide et où l'attention ne doit pas faiblir. C'est « un produit pédagogique : une introduction qui présente les faits, les lieux, les acteurs de l'événement (...), puis une partie centrale composée d'une succession d'interviews, entrecoupées d'images et de commentaires de transition, destinés à exposer les différents aspects du sujet ; enfin une conclusion, le plus souvent formulée en voix-off par le journaliste²⁷ ».

Nous retrouvons dans les deux cas présentés : *Moi un Noir* et *5 colonnes à la une* plusieurs éléments propres au docufiction : la pédagogie, l'introduction qui présente les faits et la présence de la voix-off et d'interviews face à la caméra. N'assistons-nous pas, dans les années 60, aux prémices du docufiction ? Est-ce que nous pouvons considérer que le documentaire tend vers une évolution ?

Documentaires des années 1960 :

1958 : *Pyramide Humaine* de Jean Rouch.

1960 : *Moi un noir* de Jean Rouch.

27. Hélène Bousser-Eck, Monique Sauvage, *Le règne de Cinq colonnes 1959-1965*, Jean-Noël Jeanneney, Monique Sauvage, *Télévision Nouvelle Mémoire*, Seuil-I.N.A., 1982, p.53.

1.1.3) Emergence des émissions documentaires.

1.1.3.1) Les années 1970.

Les années 1970 marquent l'émergence des émissions documentaires mais le documentaire « pur » quant à lui disparaît complètement de la télévision après 1968; les documentaristes vivent sur des circuits parallèles associatifs généralement militants. Nous pouvons citer le groupe Medvekine qui repose sur une expérience sociale audiovisuelle menée par des réalisateurs et des techniciens du cinéma militant, en association avec des militants ouvriers de la région de Besançon et de Sochaux et Cinélutte (association non subventionnée) à la faveur du mouvement étudiant et lycéen contre la loi Debré sur la conscription militaire. Le mouvement a tourné sept films inscrits dans les luttes sociales et politiques des années 1970.

Le genre du cinéma militant y a été marqué par des évolutions formelles et thématiques, qui renvoient aux évolutions militantes de la décennie marquées par le mouvement de mai 1968. D'abord focalisé sur les conditions de travail des ouvriers, le cinéma militant s'ouvre progressivement aux nouvelles revendications féministes (le documentaire *Petites têtes, grandes surfaces*, réalisé par Cinélutte, sur les conditions de travail des caissières dans une grande surface de la région parisienne) et éducatives. A la fin des années 1970, la télévision française voit apparaître l'émission *La caméra au poing* consacrée à des thématiques plus documentaires axées sur la défense des animaux et de la nature.

Documentaires des années 1970 :

1972 à 1981 : *La Caméra au Poing* (animalier) de Christian Zuber.

1974 : *L'autre façon d'être une banque*, documentaire de Cinélutte sur l'action des grévistes au Crédit Lyonnais.



Couverture du livre « Caméra au poing » de Christian Zuber, collection Pocket.

Crédit : <http://ici.tf1.fr/france/2005-07/adieu-christian-zuber-4859412.html>

1.1.3.2) Les années 1980.

Le documentaire fait son grand retour à la télévision grâce aux nouvelles chaînes qui se multiplient et qui apparaissent en national: Canal +, M6, la Cinq et la Sept. La demande de programme s'accroît fortement et nous assistons à une embellie du genre documentaire à la télévision.

Rappelons-nous que lorsque la sept a été créée en 1986, en préfiguration de la chaîne franco-allemande qui devait commencer à émettre en 1989, il était prévu de diffuser plus d'une heure par jour de documentaires originaux, soit 365 heures par an, dont 183 produites et 182 achetées. Du jour au lendemain il y eut de l'argent pour initier, et pour financer 180 projets. Cela a marqué les débuts d'un changement de statut pour le documentaire²⁸.

Toutes les conditions sont réunies pour le développement volontariste du documentaire avec la création de la sept et la fondation du COSIP²⁹ qui vise à assurer le renouveau de la création et à consolider toute la filière de la création française.

Dans les années 1980, nous assistons également à la création des premières revues qui ne parlent que des documentaires qu'ils soient géographiques, animaliers ou historiques (création du magazine *Géo* en 1979) et les premiers

28 .*L'état du documentaire 2000-2010 – La place de la création dans la production documentaire – Une étude* réalisée par le Réseau des Organisations du documentaire.

29. Compte de Soutien à l'Industrie des Programmes Audiovisuels.

festivals comme les Etats Généraux du film documentaire à Lussas, crée en 1979, qui regroupe quatre secteurs engagés dans le développement du film documentaire dont les Etats généraux du film documentaire, la Maison du doc (centre de ressources spécialisé dans le film documentaire), l'Ecole documentaire (formation à la réalisation) et Africadoc (programme de formation en Afrique subsaharienne).

Nous pouvons également noter l'émergence des documentaires de création avec Agnès Varda, Robert Kramer ou encore Jean Luc Godard.

Documentaires des années 1980 :

1985 : *Shoah* sur l'extermination des Juifs par les nazis durant la Seconde Guerre Mondiale de Claude Lanzmann.

1987 : Début de l'émission *Ushuaia* sur TF1.

1988 : *Jane B*, portrait de Jane Birkin, par Agnès Varda



Agnès Varda lors du Festival International de Guadalajara en 2010.
© Cortesía FICG25 / Oscar Delgado.

1.1.4) Le docudrama.

Les années 1990 marquent la période du docudrama. Formé de la racine de deux mots antonymes « drama » dramatique et « documentary » documentaire, le docudrama utilise des acteurs pour faire avancer un récit composé de reconstitutions.

Le mélange fiction-documentaire est total. Les codes de l'un : acteurs, décors, scénario et dialogues et de l'autre : montage cut (passage net, instantané d'un plan au suivant), voix-off, regard extérieur, bruit de fond se mélangent pour renforcer l'impression de réalité³⁰.

30. Isabelle Veyrat Masson- *Télévision et histoire, la confusion des genres*- p.78

Hôtel du Parc de Pierre Beuchot, cinéaste français, sur l'enquête de deux journalistes, après la seconde Guerre Mondiale, pour retrouver et interviewer les anciens collaborationnistes et membres du régime de Vichy, ayant fréquenté l'Hôtel du Parc où résidait le maréchal Pétain, est un mélange de genres sans héritiers. Son auteur reconnaît avoir fait « un film de fiction sans en faire une ». Pour François Niney, docteur en Etudes cinématographique, deux jeux d'images toutes en noir et blanc sont présentes dans le docudrama *Hôtel du Parc*³¹ :

- De vraies archives agrémentées de fausses images d'archives comme volées par une caméra d'amateur.
- La quête des deux journalistes façon reportage de voyage.

Pierre Beuchot souligne :

C'est en échangeant mes réflexions avec Daniel Lindenberg – historien, mais aussi coauteur de *Vichy fictions* pour le théâtre – que j'ai imaginé un film en forme de « faux documentaire » ou plus exactement d'une fiction employant les codes du documentaire : des interviews imaginaires de leurs auteurs pour les textes que nous avons à notre disposition, des reconstitutions hyperréalistes du cinéma amateur pour enrichir les archives filmées et pour illustrer des témoignages. Mentir vrai donc, fabriquer du « faux » non pas pour falsifier mais pour tenter d'approcher une vérité³².

Pour les historiens invités à présenter le film à l'occasion de sa rediffusion en 1997, il s'agit d'un « nouveau genre », d'une « catégorie nouvelle³³ ».

Le travail de Pierre Beuchot souligne donc le statut des images d'archives reconstituées et la place de la fiction dans un documentaire historique.

Ce chapitre ne peut se clore sans aborder l'arrivée des émissions de dévoilement comme *Perdu de vue*, par exemple, diffusé sur TF1 à partir de septembre 1990, qui annonce les premiers éléments de la télé-réalité : pathos, émotion et dévoilement de l'intimité.

31. François Niney- *Epreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire* – p.278.

32. Pierre Beuchot – *Hôtel du Parc. Le mentir vrai ou une fiction en forme de documentaire* - *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 1 / 2008.

33. Débat entre René Rémond, Robert Paxton et Marc Ferro sur la chaîne Arte le 11 décembre 1997.

Au fil de notre développement, nous analyserons la place des codes de la télé-réalité dans le genre des docufictions.

Nous pouvons également mettre en avant les premières polémiques liées à la diffusion du docudrama *Chasseurs de loups* sur la prise en otage d'une classe de maternelle à Neuilly-sur Seine. En effet, les responsables de programme et la presse regrettent ce traitement du fait divers en fiction et les risques de confusion entre fiction et information. Pierre Lellouche, député RPR au moment de l'interview s'insurge et parle « de vraie-fausse fiction, de téléfilms qui brouillent volontairement les cartes et de dérive inquiétante de la télévision³⁴ ». Dix ans avant la diffusion du premier docufiction en France, les premiers doutes s'installent donc sur le mélange entre fiction et réalité.

Nous reviendrons sur les polémiques liées aux docufictions dans la deuxième partie de notre recherche doctorale.

Documentaires des années 1990 :

1992 : *Hôtel du Parc* de Pierre Beuchot

1995 : *Chasseur de loups* de Didier Albert.



Extrait du documentaire *Hôtel du Parc*

1.2) Les années 2000 : l'émergence des docufictions en France.

1.2.1) Les années 2000-2005 : l'émergence des docufictions historiques.

Révolutionnant les modes d'écriture du documentaire, le docufiction en France a vu le jour au début des années 2000. Utilisant des composantes classiques du documentaire : archives et interviews de témoins ou de scientifiques et des

34. *Le docu-drama version fiction du fait divers* par Dominique Rougier, Journal Libération du 14 janvier 1995.

composantes de la fiction : scénario élaboré, costumes, décor et utilisation d'acteurs, il permet de séduire, avant tout, les téléspectateurs réfractaires au genre historique et au documentaire.

Il est certain que l'avantage indiscutable du docufiction est qu'il permet de rassembler toute la famille autour d'un thème historique; certains docufictions ont en effet cet aspect pédagogique que nous ne pouvons nier.

Dans les années 2000, nous pouvons noter une émergence des docufictions essentiellement sur des thèmes historiques. C'est un nouveau genre qui est en plein essor à la télévision ; une catégorie qui a de l'avenir et qui est appelé à se développer. Le marché international du documentaire historique avait découvert une recette pour séduire tous les publics : la thématique de la préhistoire et la forme du docufiction tel que *l'Odysée de l'Espèce (analyse dans le troisième chapitre de notre première partie)*.

Après la Préhistoire, l'Antiquité s'est imposée comme un sujet porteur pour la télévision et particulièrement l'Égypte.

A partir d'avril 2003, le docufiction français *A la recherche du pharaon perdu* de Pierre Stine, réalisateur français, diffusé le 5 octobre 2003, sur France 3 a connu une belle carrière internationale. Dans ce docufiction, la reconstitution du passé s'effectue dans le présent. En effet, le téléspectateur suit deux scientifiques de l'Institut français d'Archéologie orientale au Caire, Vassil Dobrev, égyptologue, et un topographe. Ce docufiction mélange subtilement scènes réelles de recherches archéologiques, séquences de fiction et images de synthèse.



A la recherche du pharaon perdu - Scène de reconstitution.



A la recherche du pharaon perdu - Image de synthèse.



A la recherche du pharaon disparu - Scène réelle de recherche archéologique.

Autre succès pour les docufictions historiques celui du *Dernier jour de Pompéi*, réalisé par le chaîne BBC distribué et diffusé sur France 2 le 24 février 2004 qui a rassemblé 8,74 millions de téléspectateurs soit une part d'audience de 32,5 % auprès de la cible des 4 ans et plus.

D'une durée de 50 minutes, ce docufiction restitue de façon vivante les ultimes moments de vie de la riche cité romaine avant son engloutissement sous les ponces et les cendres du Vésuve le 24 août 79. Il décrit la société, les mentalités et les activités de la ville.

Dès le début du docufiction, le téléspectateur est face à une véritable fiction. En effet, à l'aide d'une musique entraînante, le docufiction présente de façon continue les différents moments clés que découvriront les téléspectateurs.

Le docufiction met en avant un scénario catastrophe pour mieux fidéliser les téléspectateurs et en utilisant un vocabulaire propre aux fictions dramatiques : « La pire catastrophe naturelle de l'Histoire », « 5000 habitants rayés de la surface de la Terre », « Responsable de ce désastre : un volcan. »

Le docufiction après avoir présenté des scènes de reconstitution jouées par des acteurs, montre aux téléspectateurs des images des ruines actuelles de Pompéi. Le docufiction entraîne le téléspectateur à la découverte de quelques habitants de la Ville afin de créer un phénomène d'identification entre téléspectateurs et personnages du passé.

Un traitement original du docufiction apparaît ici. Les images de synthèse et les décors de cinéma permettent de réédifier une ville dont il ne subsiste plus que des ruines, et dont certaines sont encore sous terre aujourd'hui. Des photos s'intercalent entre les images de fiction et viennent étayer les propos du narrateur qui s'enchâssent également au milieu des dialogues des acteurs, permettant d'établir un lien entre l'aspect fictionnel du film et la réalité scientifique du documentaire. D'autres parts, ce docufiction met en situation un certain nombre de personnages historiques comme Pline l'ancien et son neveu.



Dernier jour de Pompéi - Scène reconstituée.



Dernier jour de Pompéi - Ruines actuelles.

Au bout de la 8^{ème} minute du docufiction, le Vésuve se réveille et les téléspectateurs sont face à la réaction des différents habitants de Pompéi. Les passions et la souffrance de ces femmes et de ces hommes sont mises en scène et apportent une dimension à la fois tragique et réaliste qui nous transporte dans le temps.

Quant au déroulement de l'éruption volcanique, il suit le récit fait par Pline le jeune. Récit longtemps considéré comme irréaliste, puis attesté à posteriori par la volcanologie moderne grâce aux avancées scientifiques dues à l'observation de phénomènes comparables.

Le docufiction se termine par des images d'archives afin de crédibiliser au maximum les propos évoqués lors du docufiction.

La voix-off conclut en laissant les téléspectateurs dans le doute et la réflexion
« La prochaine éruption est pour quand ? »



Dernier jour de Pompéi - Images d'archives représentant des fouilles à Pompéi au 18^{ème} siècle.

Le succès des docufictions dans les années 2000 réside essentiellement sur le choix des sujets traités, l'utilisation d'effets spéciaux ainsi que l'aspect pédagogique et culturel du programme. N'oublions pas également que dans les années 2000 c'est un nouveau genre qui fait son apparition dans le paysage audiovisuel français ce qui attire de nombreux téléspectateurs curieux et avides de nouveaux programmes.

Docufictions des années 2000-2005 :

2002 : *L'Odyssée de l'Espèce*

2003 : *A la recherche du pharaon perdu*

2004 : *Le dernier jour de Pompéi*

1.2.2) Les années 2005-2010 : les docufictions sur des thèmes sociétaux et d'anticipation.

Après l'essor du docufiction dans les années 2000 sur des sujets portant sur les thèmes de la préhistoire, de l'antiquité ou de l'Egypte, le docufiction des années 2005-2010 repose plutôt sur des thèmes sociétaux et d'anticipation.

Le 4 février 2009, France 2 a diffusé le docufiction *Les temps changent*. Basé sur des travaux du GIEC (le groupe de scientifique chargé par l'ONU de l'étude du réchauffement de la terre et qui a obtenu le Prix Nobel de la Paix en 2007) il raconte en 2075 le destin d'une poignée d'individus à travers le globe confronté au réchauffement climatique. Ce docufiction a rassemblé 3 570 000 téléspectateurs soit 14,1% de part de marchés.

Au travers du destin de Julia dans un vignoble bordelais, d'Idri et de Faouzi au Mali, de Lotte à Hambourg, de Niels, son mari et de Grace au Canada, le

téléspectateur suit le destin de ces personnages au gré des répercussions écologiques mais aussi géopolitiques et économiques du réchauffement climatique. Cette approche ludique et divertissante permet d'attirer l'attention sur un sujet sérieux mais comme dans toute utilisation de la fiction il est difficile de distinguer faits avérés et enjolivement de la réalité. Nous pouvons également noter dans ce genre de docufiction d'anticipation, une prédominance du scénario catastrophe avec son champ lexical propre : « Inquiétant », « Quelle terre allons-nous laisser ? », « Déluge », « Personne ne s'inquiétait vraiment », « La catastrophe annoncée par les scientifiques est devenue une réalité », « Plus rien ne pousse au nord de l'Afrique. » L'introduction même du docufiction annonce cette volonté d'imaginer le pire : « Ce film est le récit d'un destin qu'il est encore possible de renverser. »



Les temps changent - Invasion d'insectes d'Afrique sur Paris.

Docufictions des années 2005-2009 :

2007 : *2057 le Monde de demain* diffusé sur Arte. Ce docufiction imagine le monde en 2057 à travers les thèmes de la santé, de nos villes et de notre planète.

2009 : *Les temps changent*.

1.2.3) L'année 2010: les docufictions de dénonciation.

Le docufiction devient un outil de dénonciation avec la diffusion en 2010 sur France 2 du documentaire *Le jeu de la mort*.

Le principe est simple. Des candidats sont recrutés pour tester un jeu pilote qui consiste à envoyer des décharges électriques au candidat qui ne répond pas correctement aux questions. En réalité, aucune décharge électrique n'est envoyée mais les candidats ne le savent pas. Sous l'influence de l'animatrice et du public, qui sont complices, seulement 19% des participants au jeu se sont rebellés contre les injonctions de l'animatrice.

Christophe Nick, le réalisateur du documentaire « voulait que le téléspectateur s'interroge sur la nature des programmes diffusés³⁵ ».

Dans ce programme pas d'images d'archives mais seulement des acteurs et un scénario bien ficelé sur la manipulation par l'image, le pouvoir des médias et l'aliénation pour les médias.

En mettant en avant les docufictions dit de dénonciation, nos recherches nous ont mené vers la chaîne américaine VH1 qui a reconstitué dans les détails les plus sordides les dernières heures de Mickael Jackson, allant même jusqu'à reconstituer son autopsie, dans un docufiction hyper réaliste diffusé en 2010. Et la polémique a fait rage aux Etats-Unis: l'émission *Famous Crime Scene* (*Scène de crime célèbre*) a reconstitué dans le détail cette journée, des prises de somnifère de la star à l'autopsie en passant par la tentative de réanimation. Pendant 30 minutes, l'émission mêle véritables images (l'annonce de la mort du King of Pop par son frère Jermaine, le transport de sa dépouille vers la morgue de Los Angeles) et reconstitutions, sans préciser quelles étaient les scènes «rejouées» par un sosie plus vrai que nature du chanteur décédé. Le tout est entrecoupé de témoignages de secouristes du LAPD présents sur place, de paparazzis, et même de l'avocat de la famille Jackson, Brian Oxman

35. Journal La Dépêche – 17/03/10- France 2 présente *Le jeu de la Mort*.



Famous Crime Scene - Utilisation des images d'archives.

Autre point de polémique, et pas des moindres: le reportage prend le parti de montrer que le docteur Conrad Murray n'a pas fait son travail correctement, et est donc responsable de la mort de l'icône.

Le docufiction est à présent un genre connu et reconnu sur nos petits écrans ce qui permet d'apporter une touche d'originalité sur de nombreux sujets mais les téléspectateurs n'ont pas toutes « les cartes en main » afin de distinguer la fiction de la réalité souvent romancée. Nous pouvons également noter que le docufiction tend vers l'exploration de sujets dits « sensibles ».

Docufictions de l'année 2010 :

2010 : *Le jeu de la mort* par Christophe Nick

2010 : *Ajami* de Scandar Copti et Yaron Shani sur le quotidien d'un quartier arabe en Israël.



Le Jeu de la mort- Vu sur le « faux » plateau télé.

1.3) L'année 2011-2012 : le docufiction devient un outil de témoignage.

1.3.1) Le Cerveau d'Hugo.

Le 27 novembre 2012, France 2 diffuse le docufiction *Le cerveau d'Hugo*, réalisé par Sophie Révil et porté par la voix-off de Sophie Marceau, qui a rassemblé 3,7 millions de téléspectateurs soit une part d'audience de 13,5%.

Le point de départ de ce docufiction est une fiction à partir d'une personne autiste que l'on voit évoluer de l'enfance à l'âge adulte. Hugo, joué par un comédien extrêmement talentueux, est un jeune autiste doué en musique. Le docufiction est entrecoupé de témoignages de personnes elle mêmes autistes, de parents, d'explications scientifiques et historiques. Ce docufiction a une manière très pédagogique d'expliquer certaines réactions d'Hugo qui sont celles de bien des autistes. Il dresse au passage un état des lieux dramatiques sur la situation de l'autisme en France.

Benoît Duquesne, à l'époque présentateur du programme, annonce que c'est « un film, un très beau film, un mélange entre fiction, réalité et témoignages ». Le terme docufiction n'est pas évoqué par le journaliste. Le docufiction débute par un générique utilisant des images d'archives afin de rendre crédible les propos qui vont suivre.



Générique du docufiction *Le cerveau d'Hugo*.

La voix-off nous informe dès le début du docufiction que le téléspectateur est face à une fiction ; un langage-vérité est utilisé : « Avec des acteurs de différents âges, nous avons reconstitué le parcours d'Hugo de la naissance jusqu'à l'âge adulte. Hugo est un personnage fictif mais tous les détails de sa vie sont vrais issus des témoignages recueillis. »

Dès la troisième minute du docufiction le téléspectateur est face aux premiers témoins dont Joseph « qui n'a pas parlé jusqu'à l'âge de 6 ans et qui est à présent docteur en philosophie et qui parle sept langues ».

Puis, le docufiction continue avec le témoignage émouvant de différents autistes face à la caméra : Valentin, Paul, Fjola, Najib, Inès...

Le docufiction revient à Hugo, le personnage principal. Il passe une audition de piano et le téléspectateur assiste à une scène quotidienne de la vie d'un autiste : angoisse, peur de l'échec, perte du contrôle de soi.

Le docufiction met en avant l'enfance d'Hugo à l'aide d'images d'archives et différents témoignages de parents exprimant les symptômes rencontrés chez leurs enfants : « Perte du regard », « Crise incontrôlée », « Pas de parole », « Pas de contact physique », « Premier calin à l'âge de trois ans », « La peur du regard des autres. »

Après ces différents témoignages le docufiction tend à apporter des réponses aux téléspectateurs. Les différentes hypothèses des scientifiques sont présentées ainsi que le rôle du psychiatre.

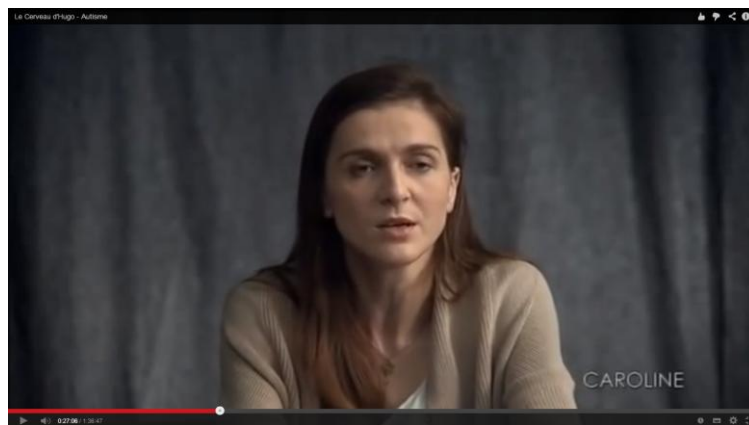


Utilisation des images d'archives dans le docufiction *Le cerveau d'Hugo*.

Le docufiction se poursuit avec des explications historiques sur la recherche scientifique dans le domaine de l'autisme. L'utilisation des images d'archives pour étayer les propos est omniprésente afin de démontrer que l'autisme est d'origine biologique. Ce docufiction a cette originalité propre de reprendre par des scènes jouées par des acteurs des véritables témoignages de parents d'enfants autistes.



Une mère qui insiste pour que son enfant autiste lui dise merci (scène reconstituée).



Extrait du témoignage, face à la caméra, d'une « véritable » mère d'autiste concernant la scène ci-dessus.

Le docufiction aborde également des sujets dit plus légers de la vie quotidienne comme la recherche de l'amour pour les jeunes autistes.

Le docufiction *Le Cerveau d'Hugo* est vraiment très pédagogique et instructif. L'histoire mélangeant des témoignages poignants de personnes souffrant de l'autisme avec le personnage fiction d'Hugo comme fil rouge donne beaucoup d'informations et permet d'obtenir de nombreux renseignements sur ce qu'est exactement l'autisme.

Docufictions de l'année 2011-2012 :

2011 : *Les dernières heures de Clovis Creste* d'Irène Omélianenko et François Teste sur la guerre en Indochine.

2012 : *Le cerveau d'Hugo* de Sophie Révil.

1.3.2) L'année 2012 : l'arrivée de la *scripted-reality*.

Les docufictions peuvent tendre à évoluer avec l'arrivée en France de la *scripted-reality* en 2012. Mélange de fiction et de télé-réalité ce nouveau programme, joué par des acteurs amateurs, s'appuie souvent sur une histoire vraie et évoque des moments de la vie où tout le monde peut facilement s'identifier. De format plutôt court, en moyenne 25 minutes par épisode, les titres choisis « Ma sœur m'a volé ma vie », « Mon père veut se venger de mon petit ami »..., par exemple, sont accrocheurs et permettent de fidéliser les téléspectateurs.

Moins cher qu'une fiction traditionnelle (70 000 euros pour deux épisodes et le décor en plateau), ce nouveau genre s'est développé sur France 2 avec la diffusion du programme *Le jour où tout a basculé* puis sur France 3 avec *Si près de chez vous*. Nous pouvons constater que France 2, chaîne du service public, a été précurseur dans la *scripted-reality*.

La production du programme *Le jour où tout a basculé* s'est arrêtée en décembre 2012 mais la diffusion a continué toute l'année 2013 (*voir analyse détaillée des programmes dans la troisième partie, chapitre deux de notre recherche doctorale*).

Il convient de préciser que Aurélie Filippetti, alors ministre de la Culture, remet en cause ce type de programme car, selon elle, « la *scripted-reality* n'est pas un type d'émission de qualité qui correspond aux objectifs du service public ».

Pour Frédéric Martel, journaliste et sociologue: « Entre la série et la télé-réalité, il y a de nouvelles passerelles. Pour éviter la dispersion et au fond le programme inintéressant, il faut du *scripted* (de la fiction). Mais pour laisser une place au hasard, il faut de la réalité. Tout se mêle. »

Scripted-reality des années 2012-2014 :

Diffusion du premier épisode le 25 juillet 2011 : *Le jour où tout a basculé* sur France 2 écrit par plusieurs scénaristes sous la responsabilité d'un directeur de collections et produit par Julien Courbet.

Diffusion du premier épisode le 10 septembre 2012 : *Face au doute* produit par Studio 89 sur M6.

Diffusion du premier épisode le 15 septembre 2012 : *Si près de chez vous* produit par Imagine in Air sur France 3.



Extrait du programme de la *scripted-reality* « *Le jour où tout a basculé* ».

1.3.3) Les années 2012-2014 : quand la fiction-politique s'invite à la télévision et au cinéma.

Les années 2012-2014 marquent la diffusion de nombreux téléfilms politiques sur nos chaînes de télévision françaises. En effet, le 16 avril 2012 Canal + diffuse un téléfilm sur Yann Piat, femme politique assassinée, qui rassemble 900 000 téléspectateurs. Le 29 janvier 2013, France 3 diffuse un téléfilm sur l'Affaire Boulin, ce ministre du travail retrouvé mort dans un étang de la forêt de Rambouillet le 30 octobre 1979, audience de 3 millions de téléspectateurs et le 23 novembre 2013, France 3 diffuse *La rupture* sur les ambitions de Jacques Chirac et Valéry Giscard d'Estaing.

1.3.3.1) Une fable politique.

Le mercredi 17 avril 2013, France 2 diffuse le téléfilm *La dernière campagne* dans lequel on découvre Jacques Chirac soutenant et conseillant François Hollande lors de la campagne présidentielle de 2012.

Écrit par Bernard Stora, réalisateur et scénariste français, Sonia Moyersoën, conceptrice artistique, et avec la collaboration des journalistes du Monde, Françoise Fressoz et Pascale Robert-Diard, le scénario de *La dernière campagne* est avant tout celui d'une fable politique.

En effet, le point de départ est la condamnation en décembre 2011 de Jacques Chirac à deux ans de prison avec sursis pour l'affaire des emplois fictifs de la ville de Paris. À l'époque, l'ancien président avait choisi de ne pas faire appel, son état de santé ne lui donnant plus la force de combattre. Pour continuer à exister, il va se laisser glisser dans une sorte de « parenthèse enchantée », un sommeil porteur de rêve où tout deviendra possible. C'est là que le film devient une fable. Benjamin Stora a imaginé un Chirac s'invitant dans la campagne de 2012 entre Nicolas Sarkozy et François

Hollande, s'immisçant dans leur intimité et dans la joute qui oppose les deux hommes.



Chaque personnage est joué par un acteur ressemblant et grimé en personnage politique. Patrick Braoudé dans le rôle de François Hollande, Bernard Le Coq dans celui de Jacques Chirac et Thierry Frémont dans le rôle de Nicolas Sarkozy.

1.3.3.2) Le traitement de l'actualité politique attire les téléspectateurs.

Une véritable fiction sur une histoire immédiate : c'est une nouveauté en France et le service public prend des risques. La fiction télé a rechigné à traiter l'actualité mais ce format fait de l'audience ; les téléspectateurs en sont demandeurs. Ce sont des thèmes d'actualité qui fédèrent. La fiction se mêle à présent à l'actualité ; c'est une source d'inspiration mais cela peut présenter un danger car nous manquons de recul.

Pourtant, la fiction politique a longtemps été absente du petit écran. « Il y a huit ans, ce n'était même pas la peine d'évoquer un projet de film politique avec les chaînes. Ça les angoissait, elles parlaient en courant. Ça s'est progressivement dégelé, sûrement parce que les télévisions ont vu que les gens s'y intéressaient » précise Serge Moati, journaliste et réalisateur.

Le cinéma s'est également plongé dans la fiction politique avec *La Conquête* du réalisateur français né en 1963, Xavier Durringer, sur le second tour de l'élection présidentielle de 2007, *L'exercice de l'Etat* du réalisateur français né en 1961, Pierre Schoeller sur la pratique du pouvoir ou plus récemment *Quai d'Orsay* de Bertrand Tavernier sur la vie au ministère des Affaires Etrangères d'après une bande dessinée.

Pierre Schoeller, réalisateur du film *L'Exercice de l'Etat*, souligne dans une interview que « le public est venu à lui alors que ce n'est pas un film facile. Il n'y a pas de compromis. La fiction reste de la fiction. Cette histoire de chômeur qui

est engagé comme chauffeur du ministre c'est de la pure invention. En revanche, il y a des choses autour qui sont très proches du réel. C'est un film avec des comédiens ; les spectateurs ne sont pas dans le réel. Ce sont des impressions du réel, des représentations ».

Le public étant demandeur de fiction politique, Bernard Tavernier, né en 1941, réalise en 2013 *Quai d'Orsay*. Quand les auteurs de la bande-dessinée *Quai d'Orsay* crayonnent le personnage d'Alexandre Taillard de Vorms, ils avaient comme modèle avoué Dominique de Villepin. Dans leur saga à succès, Abel Lanzac et Christophe Blain décrivent le quotidien du ministère des Affaires étrangères au travers de la relation entre Taillard de Vorms et Arthur Vlamincq, son conseiller en communication. L'histoire est directement inspirée de l'expérience vécue par Antonin Baudry (qui a signé la BD sous le pseudonyme d'Abel Lanzac) entre 2002 et 2004 comme plume du ministre de Jacques Chirac. Comme dans tout docufiction, la ressemblance entre la réalité et la fiction est primordiale. C'est pour cette raison que lorsque Bertrand Tavernier propose une adaptation cinématographique à ce succès de librairie, le choix de Thierry Lhermitte pour incarner ce personnage central sonne comme évidence. Pour le réalisateur, «il avait la classe, l'allure, le côté sportif» qui convenait le plus au rôle de Taillard de Vorms/de Villepin. Thierry Lhermitte dit admirer «la conviction du personnage, passionné et habité par sa mission ». «Ses traits sont très caractérisés dans la bande-dessinée, reconnaît-il. Je n'ai rien d'autre à faire que suivre ce qui est dans le scénario, qui est extrêmement bien écrit. » Une ressemblance qui a troublé son partenaire de tournage, Raphaël Personnaz, qui joue lui Arthur Vlamincq. «En voyant Thierry, j'avais l'impression de voir le dessin et ensuite de Villepin, sans qu'il fasse de mimétisme. » Même si des pseudonymes sont utilisés pour parler de Dominique de Villepin, le public même, non politisé, reconnaît immédiatement les protagonistes principaux.

1.3.3.3) Des téléfilms qui épousent la forme d'un docufiction.

Le docufiction, de par son format, possède le mérite de mettre en avant des sujets d'actualité et d'intéresser, sous forme ludique, le public à la politique. De

nombreux réalisateurs de téléfilms ont compris les nombreux avantages du docufiction. En effet, si nous nous appuyons sur le téléfilm *La Dernière Campagne*, nous pouvons noter que d'un point de vue formel, le téléfilm épouse les formes du docufiction. En effet, le téléfilm s'ouvre sur des images d'archives où l'on voit Jacques Chirac apporter son soutien à François Hollande. Les images d'archives sont également utilisées lors des déplacements des candidats, lors de leurs discours ou encore lors de leurs interventions. Pour Fabienne Cosnay (Europe 1), *La Dernière Campagne* n'est pas seulement une comédie : « Plus qu'une simple fiction politique, ce téléfilm, très documenté, nous fait aussi revivre les temps forts de la dernière campagne présidentielle grâce aux images d'archives. »

La fiction, quant à elle, est mise en avant lors des moments « off » des candidats où le réalisateur prend plaisir à imaginer de nombreuses situations afin de permettre aux téléspectateurs de laisser libre cours à leur imagination concernant l'influence exercée sur François Hollande par Jacques Chirac.



La dernière campagne. Utilisation des images d'archives où l'on voit Jacques Chirac apporter son soutien à François Hollande en juin 2011.



Arrivée de F.Hollande lors de son discours au Bourget.



Discours de N.Sarkozy à Dijon.

Grâce à des acteurs « bluffants » et un scénario bien ficelé utilisant à la fois des codes empruntés aux faits historiques et à la pure fiction, ce téléfilm a rassemblé 3,7 millions de téléspectateurs soit 15% de part d'audience.

D'autres films s'appuient sur des personnages réels du monde politique en utilisant les codes de la fiction comme *La conquête* de Xavier Durringer ou encore *L'exercice de l'Etat* de Pierre Schoeller. Nous avons donc le sentiment qu'il y a dans le cinéma français, de plus en plus de films axés sur les coulisses du pouvoir.

1.4) Conclusion du chapitre.

A travers notre chapitre « Chronologie analytique des différentes étapes du docufiction », nous avons dressé un état des lieux, au fil des années, de l'évolution du documentaire français vers le docufiction en passant par la *scripted-reality*.

Cette approche est nécessaire et essentielle pour l'analyse de notre recherche doctorale car elle permet d'établir un état des lieux précis et de mettre en relation évolution de la télévision et évolution de la société française. En effet, nous avons pu constater que l'utilisation des images d'archives dans des téléfilms politiques permet de traiter des sujets complexes de façon plus ludique et instructive. De plus, nous pouvons constater que c'est face au succès de nombreux docufictions que les réalisateurs de fiction s'inspirent du genre afin de renouveler et de moderniser l'image des films traitant de sujets politiques ou trop complexes.

Cette analyse nous permet également d'aborder le deuxième chapitre de notre première partie : « La BBC pionnière dans le genre des docufictions. » En effet, nous avons pu constater à travers nos différentes analyses et interviews, que le docufiction a vu le jour à la télévision française, au début des années 2000, avec la diffusion sur France 3 de *l'Odyssée de l'Espèce*. Cette diffusion intervient suite au succès de la série télévisée en six parties de trente minutes *Sur la terre des Dinosaures*, diffusée sur la BBC en 1999 avec 50% de parts d'audience.

Aux Etats-Unis, ce programme est le plus regardé sur la chaîne de télévision Discovery et en Australie c'est le deuxième programme le plus regardé après la série américaine *Friends*.

Nous allons nous attacher, dans notre deuxième chapitre, à mieux comprendre pourquoi la chaîne de télévision BBC peut-être considérée comme pionnière dans le genre des docufictions en analysant deux docufictions diffusés par la chaîne.

Chapitre 2 : La BBC : pionnière dans le genre des docufictions.

2.1) La BBC : une chaîne incontournable.

La BBC (British Broadcasting Company), fondée en 1922, par un consortium de fabricants de radio qui percevaient une redevance sur les postes, est une société britannique de production et de diffusion de programmes de radio et de télévision. Cette société, dont le siège se trouve au Royaume-Uni, est connue mondialement et cultive sa réputation d'excellence culturelle.

Dès son début, la BBC lance deux radios expérimentales baptisées 2MT et 2LO et diffuse sa Première émission le 14 novembre 1922 depuis le studio londonien.

En 1925 cette société de capitaux (ou *company*) devient la *British Broadcasting Corporation*, c'est-à-dire une société de droit public constituée par Charte royale.

John Reith, qui a dirigé la BBC jusqu'en 1936, est le fondateur de ce grand service public audiovisuel resté en situation de monopole jusqu'en 1955. En tant que service public, cette société s'est fixée pour mission d'informer le public et de garantir la qualité de la programmation. La BBC est restée célèbre pour son rôle de radio de la résistance en Europe pendant la Seconde Guerre mondiale. C'est depuis ses studios de Londres que le général de Gaulle a lancé en 1940 le fameux appel du 18 juin pour appeler les Français à la résistance.

Peu après, le 14 juillet 1940, l'émission de propagande *les Français parlent aux Français* a été diffusée pour la première fois sur les ondes de la BBC. Cette émission destinée à servir la cause alliée a été diffusée jusqu'en août 1944.

Le 13 Mars 2013, le centre de télévision de la BBC situé à Londres a fermé. Ouvert en 1960 c'était le siège social de la BBC pendant 53 ans et de nombreux programmes célèbres ont été filmés et diffusés dans ce centre. Les locaux ont été vendus pour 200 millions de livres au promoteur immobilier Stanhope. Les

diffusions de la BBC ne viendront plus du centre de télévision londonien mais de différents endroits du Royaume-Uni.

En leader incontestable, la chaîne britannique BBC est le premier diffuseur et producteur de documentaire et de docufiction. En effet, Fred Fougea, réalisateur et gérant de la société de production Boréales, lors de notre interview du 22 septembre 2010, confirme notre hypothèse de départ étayée par nos recherches :

LH : A travers nos recherches, il ressort que le docufiction “ Sur la terre des dinosaures” a lancé les docufictions dans le monde. Etes-vous d’accord avec cette affirmation ?

Fred Fougea : Le docufiction a été relancé. En effet, il existait avant grâce à un énorme succès mondial qui est “Sur la terre des dinosaures”. C’est très identifiable ; ça doit être les années 2000. C’est un documentaire sur les dinosaures, un vrai documentaire comme on ferait sur les cerfs ou les baleines sauf que c’est sur les dinosaures. Ce film est sorti sur la BBC et il a fait un vrai carton mondial et ça a donné des idées aux français, aux allemands, aux italiens...

Sur la terre des dinosaures (titre original *Walking with dinosaurs*) est une série documentaire britannique en six épisodes d’une trentaine de minutes. Produite par la BBC en 1999 et entièrement réalisée en images de synthèse (dinosaures saisissants de réalisme, reconstitution de l’Alaska), ce docufiction relate le destin des dinosaures et autres créatures de l’ère mésozoïque, jusqu’à la grande crise d’extinctions qui frappa la Terre à la fin de cette ère, il y a 65 millions d’années. A l’aide d’effets spéciaux, les téléspectateurs découvrent les principales créatures préhistoriques et une voix-off rappelle ce que nous savions déjà sur ces espèces.

Sur la terre des dinosaures est une coproduction internationale (BBC / France 3/ Discovery (Etats-Unis) / TV Asah (Japon) et ProSieben (Allemagne) de 8,84 millions d’euros et le documentaire scientifique le plus regardé de la BBC et le 19e programme le plus regardé de son histoire.

La première diffusion en *prime time* sur BBC1 fin 1999 a réuni 13 millions de téléspectateurs et ce programme enregistre plus de 50 % d'audience au Portugal et 25 % d'audience en Australie. Il a été diffusé sur France 3 du 4 au 9 septembre 2000.

Scientifiques et spécialistes de l'animation ont uni leurs connaissances (sept paléontologues ont été associés à la série) pour retracer cette impressionnante histoire naturelle entièrement en images de synthèse dans lesquelles sont insérées des prises de vue réelles tournées au Chili, en Australie, en Tasmanie, en Nouvelle Zélande ou encore aux Bermudes. Des maquettes de dinosaures ont été scannées grâce à un système spécialement conçu par Framestore (société d'effets spéciaux) pour le projet.



Sur la terre des dinosaures - Utilisation des images de synthèse.

Selon Isabelle Veyrat-Masson, chercheuse au CNRS : « *Sur la terre des dinosaures*, ne représente pas la forme la plus achevée du docufiction. Il n'utilise pas d'acteurs et ne repose pas non plus sur un scénario très élaboré. Il est cependant topique des débuts du genre, très marqués par l'utilisation d'images de synthèse. » De plus, Fred Fougea, confirme notre propos : « Il en ressort clairement que c'est sur *la Terre des dinosaures* qui a lancé et permis, grâce aux bonnes audiences, la production de nombreux docufictions en France. »



Utilisation de nombreuses images de synthèse.

D'après nos différentes analyses et interviews, nous pouvons donc dire que le premier docufiction identifié comme tel est en effet *Sur la terre des dinosaures*, produit par la BBC en 1997 et diffusé sur France 3 en 2000.

A partir de 2003, suite au succès du docufiction *Sur la terre des dinosaures*, chaque mois sur la BBC, un nouvel docufiction captive les téléspectateurs d'outre manche en *access* comme en *prime time* (horaires où l'encart publicitaire est le plus cher et où la rentabilité pour les producteurs et les diffuseurs est maximale).

Il est important, avant d'analyser l'émergence du docufiction en France, de mieux comprendre pourquoi certains docufictions fonctionnent et d'autres n'attirent pas les téléspectateurs. Comme nous l'avons vu précédemment, *Sur la Terre des Dinosaures*, peut être considéré comme l'un des premiers docufictions mais il n'apparaît pas comme la forme la plus achevée d'un docufiction. C'est pour cette raison que nous avons décidé d'analyser un autre docufiction au succès aussi important qui nous apparaît comme plus achevé dans le genre du docufiction.

Restons sur la BBC. Analysons un premier docufiction à l'audience élevée et un second dont l'audience est plus faible :

- *Sea monsters : a walking with dinosaurs trilogy*, diffusé en 2003, qui a réalisé 31,2% de parts de marché sur la chaîne alors que la moyenne à cet horaire ne dépasse pas les 26,2%.
- *Space odyssey : voyage to the planets*, diffuse en 2004 avec une part de marché de 12,8%.

2.2) Analyse d'un docufiction à succès : *Sea monsters : a walking with dinosaurs trilogy*.

Créée par Tim Haines, également producteur de *Sur la terre des dinosaures*, en 2000 et diffusé en 2003 en trois épisodes d'une durée de 90 minutes, *Sea monsters : a walking with dinosaurs*, partiellement réalisée en images de synthèse décrit les aventures de Nigel Marven, aventurier qui voyage dans le temps sur les traces des plus imposantes et des plus féroces créatures à avoir peuplé les océans. Il est important de remarquer que dès le début de l'arrivée du docufiction en France, ce genre traitait essentiellement des périodes de l'Histoire et de la Préhistoire.

2.2.1) Un aventurier hors du commun

Dans *Sea monsters*, l'aventurier Nigel Marven, zoologiste, aventurier et ornithologue anglais, a tout du véritable Indiana Jones : la tenue vestimentaire, le caractère et le courage.



Nigel Marven.

Ce personnage séduit petits et grands. Avec des instruments technologiques de notre ère, il remonte le temps à la recherche des animaux des océans. Remonter le temps est un rêve et un mystère pour nombre d'entre nous et Nigel Marven le fait ! A travers sept océans il va à la rencontre des prédateurs les plus dangereux et les plus terrifiants.

2.2.2) Une curiosité attisée

La voix-off nous précise que le dernier épisode concernera la plus redoutable des créatures des mers. Dès le début de la série, la curiosité des

téléspectateurs est convoitée. L'aventurier parle face à la caméra et invite les téléspectateurs à le suivre dans ce voyage fascinant. Nous pouvons également dire que Nigel Marven captive l'attention des téléspectateurs. Son rôle est pédagogique, explicatif mais aussi émotionnel ; la peur est mêlée à l'admiration.

2.2.3) Des schémas explicatifs

Afin de rendre le docufiction ludique et pédagogique, la voix-off nous explique à l'aide de schémas, la période que nous allons découvrir. En effet, la première étape du voyage de l'aventurier concerne le septième océan et la période de l'ordovicien. Pour expliquer aux téléspectateurs cette période de l'Histoire, le texte ci-dessous est diffusé à l'écran pendant huit secondes :



Les images de synthèse sont très réalistes et de toute beauté. En effet, elles ont un degré de réalisme tel qu'il devient difficile pour le téléspectateur de distinguer images de synthèse et images « tournées » avec la caméra. Elles se fondent dans le décor (arrière-plan) qui peut-être réel.



Images de synthèse.

2.2.4) Présence des codes de la fiction

Chaque épisode de trente minutes se termine sur une note dramatique pour l'aventurier (attaque d'un Dunkleosteus, disparition de l'aventurier dans la mer...) et les téléspectateurs attendent avec impatience l'épisode suivant pour connaître la suite des événements. On captive au maximum les téléspectateurs comme avec cette phrase énoncée par la voix-off à la fin du troisième épisode : « Nigel et son équipe venaient d'affronter l'océan le plus dangereux de tous les temps, heureusement le pire était derrière eux... du moins c'est ce qu'ils croyaient. » Toute la famille est concernée par le destin de l'aventurier dans ce périple à la fois fascinant et dangereux.

2.2.5) Synthèse d'un succès

Il convient, à présent, de dresser une synthèse du succès *Sea monsters : a walking with dinosaurs trilogy*, qui est dû à :

- **L'aspect pédagogique du docufiction.** Les téléspectateurs sont avides de connaissances et de réflexions et *Sea monsters : a walking with dinosaurs trilogy* leur apporte ce besoin.
- **La présence du personnage central :** Nigel Marven, véritable aventurier anglais type Indiana Jones (même tenue, même courage et même caractère). Il séduit toute la famille du grand-père au petit-fils et ravive de nombreux souvenirs.
- **Un scénario de qualité.** Les téléspectateurs sont invités à suivre les aventures de Nigel Marven. L'aventurier s'adresse au public à travers la caméra. Le suspense est présent tout le long des épisodes. En effet, la voix-off annonce dès le début du docufiction « que le dernier épisode concernera le plus redoutable des prédateurs ». La curiosité est ainsi convoitée.
- **Des images de synthèse parfaitement maîtrisées** et de qualité qui permettent des scènes de reconstitution réalistes.

- **Nos souvenirs enfouis.** Nigel Marven remonte le temps ce qui fait référence à la machine à remonter le temps qui est un rêve pour la plupart des téléspectateurs.

2.3) Analyse d'un échec : *Space to Odyssey*.

A présent il convient d'analyser *Space odyssey : voyage to the planets* diffusé sur BBC1 en 2004 et diffusé le 6 janvier 2007 sur France 3. Selon Sheily Lemon, chargée d'études à NOTA (New On The Air), service de veille en matière de programmes télévisuels : « Ce docufiction peut être considéré comme l'un des échecs de ce genre. »

Produit par Tim Haines auquel on devait déjà *Sur la Terre des dinosaures*, premier volet d'une série consacrée aux animaux préhistoriques, le film nous projette, cette fois, dans un futur proche et réaliste puisqu'il semble que nous possédions d'ores et déjà les connaissances et la technologie qui y sont exploitées.

2.3.1) Un docufiction d'anticipation.

Dans un futur très proche (autour de 2050), le vaisseau Pégase et son équipage de cinq astronautes sont envoyés dans l'espace par l'Agence Spatiale Européenne et la *National Aeronautics and Space Administration* pour un voyage jamais entrepris par l'homme : une aventure pendant six années, ponctuée par de multiples explorations (Vénus, Mars, Pluton...) et la découverte des beautés et des dangers que recèlent les planètes qui entourent le Soleil. La voix-off précise que « c'est un voyage d'enjeu mondial ».

A la différence de *Sea monsters : a walking with dinosaurs*, le docufiction est diffusé en deux parties pour une durée totale de deux heures.

Ce docufiction d'anticipation débute par une présentation du voyage, le tour du système solaire pendant six ans, qui sera effectué par les cinq spationautes. Puis les téléspectateurs découvrent la fusée dans son atelier et le visage des cinq spationautes : deux femmes et trois hommes de nationalité différente (un américain, un britannique, un russe, un canadien et un français) sous le flash

des appareils photo des journalistes sans doute présents pour l'événement. Les spationautes n'hésitent pas à s'exprimer face caméra.



Présentation des spationautes.

Les logos de la NASA et de Pegasus (fusée) sont visibles très fréquemment à l'écran et le réalisme des combinaisons spatiales tendent à rendre le docufiction crédible.

2.3.2) Des explications superficielles et confuses.

Les explications concernant la prochaine étape des spationautes sont peu précises et vagues ; les planètes sont mal indiquées et les téléspectateurs n'ont aucun repère spatio-temporel. Le schéma utilisé pour expliquer le trajet effectué par les spationnautes est trop simpliste ; un jeune téléspectateur peut vite perdre ses repères. Dans ce docufiction, le rôle pédagogique est superficiel.



Explication simpliste du voyage effectué par les spationautes.

2.3.3) Utilisation du pathos et de l'émotionnel.

En revanche, l'utilisation du pathos et de l'émotionnel sont présents comme dans le docufiction *Sea monsters : a walking with dinosaurs*. En effet, dès la

septième minute, les ingénieurs de la NASA sont devant leur écran pour le décollage de la fusée. On les aperçoit tout en sueur et angoissant ; le téléspectateur est totalement impliqué et se pose la même question qu'eux : la mission va-t-elle réussir ?

Les dernières minutes de l'épisode se soldent de façon dramatique avec des images peu rassurantes de l'atterrissage des spationautes sur Jupiter (images troubles, bruit de machines en panne...). Ce qui permet de capter, de fédérer l'attention des téléspectateurs pour l'épisode suivant et de créer du suspense; nous retrouvons la même démarche que pour le docufiction *Sea monsters : a walking with dinosaurs*.

Les téléspectateurs découvrent en même temps que les membres de la NASA les images des planètes explorées par les spationautes. On essaye de mettre sur le même plan les téléspectateurs et les scientifiques de premier ordre. Grâce à un effet de caméra embarquée, le téléspectateur a vraiment l'impression de suivre un grand reportage.



Effet de caméra embarquée.

Comme dans *Sea monsters : a walking with dinosaurs*, une voix-off (interprétée par Antoine de Caunes dans la version française) guide les téléspectateurs. Il est important de noter que la voix-off est moins présente dans *Sea monsters : a walking with dinosaurs* car c'est l'aventurier Nigel Marven qui guide les téléspectateurs.

Nous pouvons également noter que ce docufiction possède quelques accrocs au réalisme. En effet, une contrainte essentielle est liée à la vitesse de la lumière ce qui donne des scènes incohérentes. Lorsque les astronautes parlent en direct à la Terre alors qu'ils sont situés sur Pluton c'est impossible car il faudrait normalement deux heures et demie pour que le son parvienne !

2.3.4) Synthèse d'un échec.

Il convient, à présent, de dresser les raisons de la faible audience de *Space odyssey : voyage to the planets* qui sont dues :

- **Au thème traité** : le thème choisi n'est pas le sujet de prédilection des téléspectateurs français. En effet, selon le sondage de l'Institut IPSOS, réalisé en décembre 2010 auprès de 1000 personnes de 15 ans et plus, 43% des Français sont intéressés par l'histoire en général incluant de la Préhistoire jusqu'à nos jours.
- **Au manque de héros** : pas de personnage clef. Le téléspectateur ne peut pas s'identifier à un personnage spécifique ; il se perd dans les cinq protagonistes présentés.
- **Au manque d'aspect pédagogique** : le sujet est traité de manière trop scientifique. Une famille réunie devant ce genre de programme n'est pas homogène quant à son niveau de connaissance du sujet ; il faut certaines « bases » pour comprendre ce docufiction. Les enfants, par exemple, sont rapidement « dépassés ».
- **Aucune utilisation d'images de synthèse et de procédés techniques de qualité** : les schémas explicatifs sont basiques et faiblement renseignés.

Après avoir analysé ces deux docufictions, diffusé sur la chaîne BBC, nous pouvons affirmer que la qualité du scénario établi est essentielle au succès d'un docufiction. En effet, il semble que les scénarios d'anticipation ou de science-fiction ne recueillent pas autant de succès que les sujets historiques. Nous rappelons que *Sea Monsters* a recueilli 31,2% de parts de marché tandis que *Space odyssey : voyage to the planets*, une part de marché de 12,8%. Pourtant, dans les deux sujets un traitant du passé et l'autre du futur, nous ne possédons ni archives, ni témoignages, ni photographies. Ce n'est donc pas la connaissance des téléspectateurs sur un sujet qui détermine le succès mais tout simplement le choix du sujet traité.

2.4) Conclusion du chapitre.

Nous pouvons donc, après avoir comparé deux docufictions aux audiences différentes, mettre en avant les différents critères de succès concernant un docufiction :

- **La famille doit être réunie** devant un programme commun qui soit pédagogique, captivant et novateur (utilisation des images de synthèse).
- **Le thème traité** : les dinosaures, les chevaliers, la Préhistoire, par exemple, sont des thèmes de prédilection pour les enfants mais aussi pour les adultes. Le futur et la science-fiction ne sont pas des périodes appréciées par les enfants car ils ont un manque de projection. L'Histoire, quant à elle, passionne aussi bien les petits que les grands.
- **La qualité des images de synthèse et de procédés techniques novateurs** doivent être irréprochables tout en gardant de la crédibilité et du réalisme aux *scénarii*. Il est également important que le jeu des acteurs soit pertinent.
- **Un choix de personnages récurrents** : le type aventurier ou animaux auxquels le téléspectateur peut s'identifier. Dans *Space Odyssey*, les téléspectateurs se retrouvent « perdus » au milieu de tous ces différents personnages. Aucun personnage ne se démarque vraiment.
- **Le format de diffusion** : importance du format « série américaine » qui permet au téléspectateur de découvrir un nouvel univers, de l'appivoiser et de se l'approprier.
- **La qualité du scénario** qui allie émotion, suspens et surprise afin de fédérer les téléspectateurs. Pour Sydney Pollack, réalisateur américain : « Il n'y a pas l'ombre d'un doute qu'un bon scénario est absolument essentiel, peut-être même l'essentiel pour un film. »
- **La maîtrise de la voix-off** qui doit être utilisée avec parcimonie. Elle ne doit pas étouffer le jeu des acteurs et doit être présente afin d'apporter des renseignements clairs et concis aux téléspectateurs.

- **La qualité pédagogique.** Le docufiction est avant tout un documentaire utilisant la fiction (acteurs, images de synthèse et scénario) ; il doit donc être clair, précis et doit faire preuve de vulgarisation sans être simpliste ou trop scientifique.

Après avoir analysé la chaîne BBC, qui peut être considérée comme pionnière dans la diffusion de docufictions, il convient d'analyser le succès *de l'Odyssée de l'Espèce*. Premier docufiction français, diffusé sur France 3 le 7 janvier 2003 et suivi par 8,7 millions de téléspectateurs, qui allie scènes de reconstitution grâce au jeu d'acteurs et présence de la voix-off.

Chapitre 3 : Les années 2000 : l'âge d'or du docufiction en France.

3.1) Le marché du docufiction historique.

D'après notre analyse, *Sur la Terre des dinosaures* est le premier docufiction identifié comme tel produit par la BBC en 1997 et diffusé sur France 3 en 2000.

A l'aide d'effets spéciaux, les principales créatures préhistoriques reprennent vie et un commentaire savant rappelle sur un mode narratif, ce que ne nous savons sur cette époque éloignée et sur ces animaux. Les images virtuelles sont particulièrement frappantes et la curiosité devant l'exploit technique est sans doute pour beaucoup dans l'intérêt suscité par ce programme. Cependant *Sur la Terre des Dinosaures* ne représente pas la forme la plus achevée du docufiction. En effet, il n'utilise pas d'acteurs et ne repose pas non plus sur un scénario très élaboré. Il reste tout de même topique des débuts du genre, très marqués par l'utilisation des images de synthèse (fascination sur un grand nombre de téléspectateurs).

3.1.1) Le succès du docufiction *Sur la terre des dinosaures*.

Face au succès du docufiction *Sur la terre des dinosaures*, 50% de part d'audience sur la BBC, les thèmes de la préhistoire et de l'histoire réapparaissent dans une télévision qu'elle avait désertée depuis les fictions historiques telles que *Moi Claude l'empereur*³⁶, *les Rois Maudits*³⁷ ou encore les péplums italiens rediffusés aux dossiers de l'écran.

Les Français, qui ont toujours été friands d'Histoire, s'intéressent à nouveau à ce genre et les producteurs et les diffuseurs semblent favorables.

Jean-Xavier Lestrade, réalisateur français du docufiction *Parcours meurtrier d'une mère ordinaire : l'affaire Courjault* (sur plusieurs infanticides) a répondu à nos questions, sur ce sujet, lors de notre interview réalisée le 17 novembre 2010.

LH : Pourquoi un tel succès des docufictions historiques ?

JXL : Dans le docufiction, la fiction que l'on présente est censée être une fiction qui doit remplacer le réel, que l'on ne peut pas filmer. A la base, l'idée c'est ça.

36. Série britannique de 13 épisodes de 50 minutes diffusée en 1978 sur Antenne 2.

37. Minisérie française en 6 épisodes de 102 minutes réalisée par Claude Barma et diffusé entre le 21 décembre 1972 et le 24 janvier 1973 sur la deuxième chaîne de l'ORTF.

Quand ça été repris en France, par France Télévisions notamment, c'est Jacques Malaterre, le premier, qui a réalisé des docufictions sur la Préhistoire. L'idée de départ concernant le docufiction est que la fiction ne joue pas un rôle de fiction au sens de la fiction cinématographique mais c'est une fiction qui est présente pour pallier le manque d'archives et le manque de réel. Il offre la possibilité de filmer ce réel là. Au départ, ça s'est beaucoup basé sur des textes historiques et notamment sur l'Antiquité.

Pour Yves Jeanneau, fondateur et commissaire général du Sunny Side of the Doc³⁸ : « Le docufiction *Le dernier jour de Pompéi* est un vrai film documentaire qui s'attaque à une période où il n'existait pas d'archives ni de témoignages. »

La forme du docufiction, particulièrement prisée par les producteurs et diffuseurs français depuis les années 2000 quand il s'agit de relater le passé, semble favorable à l'exportation. En effet, les docufictions véhiculant une certaine image et idée de la France s'exportent bien lorsqu'ils s'appuient sur des personnalités, marques ou thèmes de renommée internationale. Par exemple, le docufiction *Versailles, le rêve d'un roi* sur le règne de Louis XIV réalisé par Thierry Binisti et diffusé sur France 2 le 3 janvier 2008 en première partie de soirée, a bénéficié d'une diffusion au Royaume-Uni sur la BBC Two et la chaîne haute définition BBC HD le 18 juillet 2009 à 20h20. Il a réalisé la meilleure deuxième audience. Vendu dans une quinzaine de pays, le docufiction a également été vu en Allemagne sur la chaîne régionale publique NDR. Ni le documentaire seul, ni la fiction n'auraient pu permettre aux téléspectateurs de vivre en direct et le temps d'une soirée, les cinquante ans qui séparent un simple rendez-vous de chasse dans une terre marécageuse au palais grandiose connu du monde entier.

3.1.2) La percée du docufiction *L'Odyssée de l'Espèce*.

La percée internationale du docufiction français débute véritablement en 2002 avec *L'Odyssée de l'espèce*, réalisé par Jacques Malaterre, réalisateur et metteur en scène français, et distribué dans le monde entier par France Télévisions Distribution.

38. Journal *l'Humanité*, *Le prime-time ça se gagne!* - Publié le 21 Février 2004. Consultable : <http://www.humanite.fr/node/300726>

Ce premier *blockbuster* français (film à gros budgets) avait été suivi par *Homo Sapiens*, du même auteur, également distribué par France Télévisions Distribution à partir de 2004.

Ces succès sont alors apparus comme une sorte de réponse française au succès international de la série documentaire *Sur la terre des dinosaures*, produite par la BBC avec la participation de France 3 et dont les différents épisodes ont été vus dans le monde entier entre 1999 et 2005. Le marché international du documentaire historique (Europe, Amérique du Nord, Asie, Amérique Latine et Afrique) a découvert une recette pour séduire tous les publics : la thématique de la préhistoire et la forme du docufiction³⁹.

Pour raconter la préhistoire, le docufiction semble en effet particulièrement indiqué en l'absence d'archives filmées ou de vestiges spectaculaires à montrer à l'écran. Pour captiver le téléspectateur, les réalisateurs reconstituent, à l'aide d'effets spéciaux numériques et d'acteurs, des scènes préhistoriques afin de restituer la réalité de l'époque.

3.2) Analyse du docufiction *L'Odyssée de l'Espèce*.

Afin de mieux comprendre l'arrivée des docufictions en France, il convient d'analyser le premier docufiction diffusé en France : *L'Odyssée de l'Espèce*.

Jacques Malaterre, le réalisateur, a fait le choix de présenter l'évolution de la lignée humaine comme une odyssée (d'où le titre *L'Odyssée de l'Espèce* qui renvoie au voyage, à l'évasion et au monde inconnu), au sens d'une épopée faite de multiples rebondissements comme l'Illiade une épopée de la Grèce Antique attribuée à Homère. D'une durée de 90 minutes, le récit est porté par le commentaire de Charles Berling (voix-off), pleinement inscrit dans la narration.

L'Odyssée de l'Espèce est une production de « France Télévision Distribution » diffusée sur la chaîne France 3 le 7 janvier 2003. Elle a été réalisée avec le concours de scientifiques de premier plan comme Yves Coppens (directeur scientifique et paléontologue français). Elle a été conçue pour être diffusée en *prime time*, à 20h30

39. *La performance du documentaire français dans le monde*, Etude CNC de 2010.

sur France 3, une heure de grande audience.

D'après nos différentes recherches et analyses, le docufiction *l'Odysée de l'Espèce* peut-être considéré comme le premier docufiction français diffusé sur une chaîne nationale française. Pour Patricia Boutinard-Ruelle, ancienne directrice des programmes documentaires sur France 3 :

Je ne sais pas si nous sommes au début d'une nouvelle histoire du documentaire. Peut-être revenons nous aussi aux fondamentaux. A ce que faisaient des réalisateurs comme Robert Flaherty ou Jean Rouch. Ce sont les moyens qui ont changé. Nous avons aujourd'hui toute une panoplie technologique à notre disposition comme la technologie d'images en 3D et les scènes de reconstitution⁴⁰.

Lors de notre interview du 17 février 2011, Dana Hastier, responsable des documentaires à France 3, nous confie : « Oui *l'Odysée de l'Espèce* est un tournant dans le sens où ça a extrêmement bien marché, jamais un documentaire en première partie de soirée a eu autant d'audience si vous voulez. Donc c'est vrai que cela a été un choc positif surtout en termes d'audience. »

Face au succès « surprise » de ce docufiction, il convient d'analyser les différentes raisons liées à ce succès.

3.2.1) Le choix du sujet.

Pour le psychologue et écrivain Serge Tisseron « les Français s'intéressent aux origines de l'ensemble de l'humanité. Ils souhaitent un retour vers un passé mythique, plus rassurant ». Le docufiction *L'Odysée de l'Espèce* répond à ce critère et raconte l'aventure la plus extraordinaire, la plus improbable et finalement la plus émouvante : l'histoire de l'humanité. Nous pouvons également noter que la date de sortie de ce docufiction correspond à la période de débat, qui eu lieu le 10 décembre 2003, à l'Assemblée Nationale sur la recherche embryonnaire et le clonage.

40. Interview réalisée par Annick Peigne-Giuly - Journal *Libération* – *Docu fiction* - 28 février 2004.

3.2.2) La qualité du discours pédagogique.

Dès la septième minute, nous notons l'évolution du singe qui, grâce à son intuition, décide de se mettre sur ses deux pattes pour voir loin et décide d'avancer debout le plus longtemps possible. Le docufiction répond donc à un de ses critères essentiels : l'aspect pédagogique. En effet, le docufiction tente d'expliquer aux téléspectateurs les raisons qui ont poussé le « singe » à se mettre debout.



L'odyssée de l'Espèce - Un orrorin qui se tient debout.

Le narrateur nous indique par la suite « ça y est, il n'est plus bipède, il n'est plus un singe mais un Orrorin ». Cette présentation est de nature à créer le doute chez des spectateurs possédant seulement quelques bribes de connaissance sur l'évolution humaine. Et ce d'autant plus que le narrateur indique en effet qu'Orrorin est « le premier d'entre nous ». On peut dès lors imaginer qu'il s'agit là du premier maillon d'une chaîne continue qui remonte jusqu'à l'Homme moderne⁴¹.

41. Yannick Rech et Eric Triquet, « Le docufiction *l'Odyssée de l'espèce*. Analyse didactique et pistes d'exploitation en classe de terminale S », *Revue de primatologie* [En ligne], 4 | 2012, document 15, mis en ligne le 18 janvier 2013, Consulté le 02 janvier 2014. URL : <http://primatologie.revues.org/1188> ; DOI : 10.4000/primatologie.1188

3.2.3) La qualité du scénario.

Dès le début du docufiction nous pouvons noter que les hominidés sont qualifiés « d'étranges mammifères », de « créatures ». Ce statut particulier stimule la curiosité du téléspectateur qui souhaite savoir pourquoi ces mammifères sont si étranges. La narration introduit également très rapidement la notion de descendance : « Nous sommes leurs enfants », « Nous descendons tous de la même famille », « Nos aïeux. » À trois reprises, en l'espace d'une minute, le narrateur insiste sur la filiation qui lie l'Homme moderne aux « étranges mammifères » dont il est question. Nous assistons à des Hommes spectateurs qui vont suivre le récit d'autres Hommes : leurs ancêtres. Dès le départ, nous pouvons noter une mise en intrigue digne des codes de la fiction (sentiments de surprise mêlés à l'émotion et au suspense) et une implication singulière du téléspectateur.

Puis, le docufiction continu avec une narration pertinente : « Le premier pré-humain arrive et il va changer la phase du monde » ce qui incite le téléspectateur à suivre le narrateur dans ce voyage. L'intérêt et la curiosité sont ainsi convoités et les codes du documentaire sont peu à peu mis de côté pour faire place au spectacle. La voix du narrateur accompagné d'une musique entraînante, suscite de l'émotion chez le téléspectateur et met en évidence la catastrophe naturelle qui a créé la faille du grand rift : « Le berceau de l'humanité. » De là, une barrière est née et la vie va suivre des chemins radicalement différents. Le téléspectateur est donc dans l'attente. Quelles sont ces vies si différentes ?



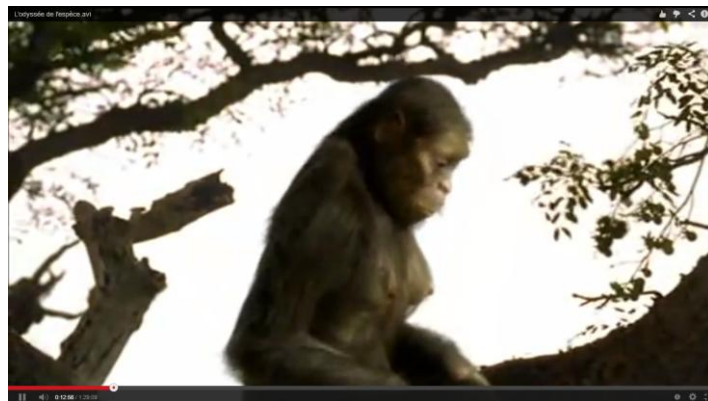
L'Odyssée de l'Espèce. Scène de reconstitution de la faille du grand rift.

D'un point de vue du scénario, chaque espèce présentée est une piste suivie par le spectateur, qui espère ainsi découvrir le secret de ses origines. Mais à

chaque fois, cette quête se présente comme une fausse piste, une nouvelle espèce « plus évoluée » se présentant aux yeux du public. On peut dès lors reprocher à cette présentation son approche linéaire de l'évolution de la lignée humaine présentée aujourd'hui par les scientifiques comme une forme buissonnante, où les espèces ne « descendent » pas directement les unes des autres.

3.2.4) Implication des téléspectateurs à travers le personnage de Lucie.

Le narrateur nous inclut totalement dans la suite de son voyage « nos ancêtres sont soumis à une pression croissante : s'adapter ». Le téléspectateur peut donc comprendre aisément pourquoi certaines espèces ont disparu et d'autres ont survécu. Le narrateur nous indique que la seule espèce qui a survécu est le genre Australopithèque. Un peu plus tard, le spectateur est invité à faire la connaissance de Lucie, la dernière représentante du genre Australopithèque. A noter qu'elle sera le plus souvent appelée par ce prénom et présentée comme « notre grand-mère ». Lucie est totalement personnifiée durant le docufiction : « Vie solitaire », « Cinq enfants à 20 ans »... Le téléspectateur ne peut que se sentir proche de son « ancêtre ».



Présentation de Lucie dans *L'odyssée de l'Espèce*.

Nous pouvons noter, à la vingt-deuxième minute, une scène d'action pour captiver à nouveau l'attention des téléspectateurs comme dans une fiction. En effet, Lucie essaye de traverser un cours d'eau. Les téléspectateurs sont amenés à se demander si elle va réussir ou non. Malheureusement, Lucie

échoue et se noie et le narrateur affirme que l'hypothèse, selon laquelle la maternité de l'humanité revient à Lucie, est écartée. Il semblerait en fait qu'au fil du récit le narrateur attribue l'origine des Hommes modernes à l'espèce la plus récente.

On retrouve donc ici une forte imprégnation de termes propres au registre de la généalogie, que l'on peut qualifier comme des abus de langages. Dès lors ce type de récit est propice à renforcer des conceptions erronées et largement ancrées dans la population. Les aspects émotionnels sur lesquels le docufiction s'appuie semblent prendre ainsi le pas sur les considérations scientifiques.

La suite du docufiction se présente suivant le même schéma. On finit par aboutir à l'avènement d'Homo sapiens. Celui-ci est à nouveau présenté comme notre ancêtre. Chaque nouvelle espèce présentée se voit attribuer temporairement le statut d'ancêtre de la lignée humaine, il est possible qu'à la fin, le spectateur n'y voit plus très clair. En outre, comme nous l'avons démontré, cette notion d'« ancêtre » est souvent maladroitement utilisée. Tout au long du docufiction, la confusion est entretenue par un usage fréquent d'expressions utilisées dans le langage courant pour qualifier ses ancêtres familiaux.

Ce docufiction invite donc le spectateur à s'immerger dans l'histoire qui va être racontée, en lui affirmant qu'il s'agit de sa propre histoire, ou tout au moins de celle de ses aïeux.

3.2.5) Pas d'indicateurs de temps et de lieu.

Les indicateurs de lieux du récit sont disséminés. On apprend ainsi que l'action se déroule dans les grandes forêts africaines. L'espace d'étude se réduit ensuite à la zone du grand rift Est africain : « À 2000 kilomètres de là » ; cette précision ne permet aucunement au spectateur non averti de localiser le nouveau lieu de l'action. Seuls les téléspectateurs, au fait de la découverte des ossements de Toumaï, peuvent déplacer le lieu de l'action vers l'Ouest (plus précisément au Tchad), donc de l'autre côté du Grand Rift africain. Mais là encore, l'information est seulement visuelle et n'est donc réellement accessible qu'aux spectateurs qui disposent des éléments de savoir.

On constate que la vitesse du temps du récit est ici bien supérieure à la vitesse réelle. Il n'en demeure pas moins que la focalisation sur un individu de type Orrorin qui acquiert la bipédie de son vivant pour ensuite la transmettre à ses descendants est l'image forte qui risque bien d'être retenue. Il apparaît donc que pour les besoins du récit, le temps comme l'espace-temps se trouvent raccourcis. Ce manque d'indication permet aux téléspectateurs de se projeter sans resituer les scènes dans un contexte particulier. Ils peuvent imaginer le personnage de Lucie évoluer dans leur propre environnement et pas seulement à des milliers de kilomètres de chez eux.

3.3) Synthèse de notre analyse.

Afin de conclure et d'étayer notre analyse, il convient de s'appuyer sur cette grille de construction du discours audiovisuel, en l'agrémentant d'images issues du docufiction afin d'identifier les effets attendus auprès des téléspectateurs.



Effet visé	Image	Son	Parole
Identifier l'action	Personnage de face Personnage seul à l'écran Gros plan	Bruitage d'ambiance	Possessif d'appropriation (nous, notre,on)
Appel à observer	Mouvement de caméra Changement de grosseur de plan, zoom avant ou arrière Gestes de personnes filmées	Silence	Impératif « voyer »
Susciter l'interrogation	Ralenti ou arrêt sur image Fond neutre Rapprochement insolites	Bruits étranges	Interrogation Montage d'interviews, décalage image/son
Retenir l'attention	Changement dans la grosseur des plans ou des angles de prise de vue	Musique	Rupture de ton, interview
Créer une tension	Plongée, contre-plonger ou lumière particulière	Musique	Ton du commentaire
Facilité l'abstraction	Usage de schémas, usage des coupe franche entre deux plans		Théorisation de l'image, synchronisme image -son
Facilité l'anticipation	Découverte progressive d'un objet ou d'une personne	Bruits d'éléments non visibles à l'image	Pas de commentaire ou bien le commentaire précède l'image
Favoriser la mémorisation	Retour sur images, incrustation de textes	Thème musical qui rythme le montage	Très structurée, phrases courtes
Situer dans le contexte	Zoom arrière, alternance de plans rapprochés Plans d'ensemble	Bruits d'ambiance	Commentaire général même si l'image est particulière
Faire percevoir des enjeux	Ralenti ou accéléré Arrêt sur image	Son amplifié	



Personnage seul à l'écran afin d'identifier l'action. Découverte progressive d'un groupe - **Faciliter l'anticipation.**
Que cherche Lucie ?



Usage de schémas - **Faciliter l'abstraction**

Changement dans la grosseur des plans - **Retenir l'attention.**



Lumière particulière - **Créer une tension**

Gestes de personnes filmées - **Appel à observer.**



Plan d'ensemble - **Situer dans le contexte.**

Le personnage central a été tué - **Arrêt sur image.**
Faire percevoir des enjeux.

Nous pouvons donc constater que deux effets ne sont pas utilisés dans le docufiction *L'Odysée de l'Espèce* :

- Le retour sur image avec incrustation de textes afin de favoriser la mémorisation.
- Le fond neutre et les ralentis pour susciter l'interrogation.

En effet, ce docufiction basé sur des recherches scientifiques amène le téléspectateur à croire ce qu'il voit et à ne pas se poser de questions car ce qui est prouvé scientifiquement est crédible et « vrai ». Concernant l'incrustation de textes, ce procédé n'est pas propre au docufiction car le docufiction, en lui-même de part sa scénarisation du réel, à travers l'histoire de ses personnages, permet une bonne mémorisation.

3.3.1) Un genre marketing avant tout.

Ce docufiction alliant reconstitutions préhistoriques, prise de vues réelles, images de synthèse et techniques de la fiction répond avant tout à notre première hypothèse. Le docufiction est un genre « marketing », a but pédagogique, qui a été créée pour séduire les téléspectateurs, réfractaires au documentaire historique, augmenter les audiences et cibler un public familial. Rappelons que *L'Odysée de l'Espèce* a rassemblé 8,7 millions de téléspectateurs et a su réunir tous les publics en réalisant une part d'audience élevée, aussi bien chez les enfants (33,9 % de part d'audience des enfants de 4 à 10 ans) chez les jeunes (27,5 % de part d'audience sur les 15-34 ans) que chez le public plus adulte (34,4 % pour les 35-49 ans et 39,5 % pour les plus de 60 ans). Il s'agit de la quinzième meilleure audience historique de France 3, et du record d'audience historique pour un documentaire sur France 3. Il faut ajouter que la diffusion du documentaire s'est accompagnée de sa sortie en CD et DVD qui ont également connu un vif succès : 120 000 exemplaires ont été vendus, en un peu plus de trois mois, alors que la vente d'un programme plus standard s'établit entre 10 000 et 20 000 exemplaires.

En effet, nous pouvons donc dire que *L'Odysée de l'Espèce* peut-être considéré comme un genre marketing à la recherche de l'audience maximale sans toujours approfondir les recherches scientifiques. Jacques Malaterre, réalisateur du docufiction *L'Odysée de l'Espèce* accentue notre hypothèse en affirmant : « Le

docufiction est aussi une fiction. » Pour lui, la place de la fiction (direction d'acteurs, scénario élaboré, intrigue...) est indispensable au succès de son docufiction. Il n'a donc pas hésité à prendre certaines libertés avec les recherches scientifiques.

3.3.2) Un mélange trompeur.

Cyrille Barrette, biologiste et professeur à l'Université de Laval, remet en question ce mélange de fiction et de faits. Pour lui « quand l'auteur est bon conteur, c'est dangereux. Il est difficile de départager le vrai, du faux⁴² ». Il cite en exemple, l'arrivée de la bipédie (mode de locomotion terrestre par lequel un organisme se meut préférentiellement sur deux membres postérieurs). Dans le docufiction *L'Odyssée de l'Espèce* la voix-off souligne : « Ça y est, il est bipède, il a eu l'intuition d'avancer debout ». Or, Cyrille Barrette souligne que la bipédie n'est pas une vision magique liée à l'intuition. Aucun genre ne peut se développer par intuition. Pour lui, ce docufiction n'a aucun contenu scientifique et malgré des images émouvantes, il est trompeur surtout pour les 8-10 ans.

Cette approche rejoint également celle de François Jost, Professeur à l'Université Paris III et analyste des médias, qui souligne⁴³ : « Il aurait fallu davantage prévenir les téléspectateurs qui risquent de tout prendre pour argent comptant. Pourquoi ne pas avoir prévu un débat à l'issue de la diffusion ? » En effet, *L'Odyssée de l'Espèce*, dans sa présentation, ne demande pas aux téléspectateurs de croire mais d'apprendre en se laissant « bercer » car ce docufiction basé sur des scènes de reconstitution est sous la direction scientifique d'Yves Coppens, personnage médiatique et reconnu dans le milieu. Comme nous l'avons précisé dans notre analyse, le téléspectateur est dans une position dans laquelle on lui demande de s'identifier aux personnages sur le mode de la fiction et par ailleurs de croire tout ce qui est dit. Nous pouvons donc

42. Biologie, évolution – Erreur dans l'Odyssée de l'Espèce – Consultable sur : <http://cortecs.org/materiel-video/erreur-dans-la-theorie-de-levolution-lodysee-de-lespece/>

43. Le Parisien « *Le triomphe de l'Odyssée de l'Espèce* », Stéphane Lepoittevin, le 9 janvier 2003.

affirmer que la réalité a été préparée par les producteurs puis jouée avec des raccourcis imaginés par un scénario qui a été validé par des scientifiques de renom afin de donner toute crédibilité au récit. Comme nous l'avons précisé dans notre analyse, le téléspectateur est dans une position dans laquelle on lui demande de s'identifier aux personnages sur le mode de la fiction et par ailleurs de croire tout ce qui est dit.

Il est donc important qu'à l'issue de la diffusion d'un docufiction historique, un débat soit organisé afin de permettre aux téléspectateurs, surtout aux plus jeunes, de se forger leur propre opinion et ainsi de leur permettre d'acquérir une autre interprétation du sujet.

3.3.3) Un genre à part entière.

Mais face à ce succès populaire, qui a rassemblé 8,7 millions de téléspectateurs, nous ne pouvons pas nier que ce premier docufiction français, diffusé sur une chaîne nationale, répond également à notre deuxième hypothèse. En effet, les docufictions peuvent être considérés comme un genre singulier, à part entière dans l'écriture télévisuelle, qui apporte un aspect pédagogique sur de nombreux sujets historiques. Le succès de cette diffusion démontre une politique de production audacieuse ainsi que le courage d'une programmation qui n'a pas hésité à diffuser un documentaire scientifique, sous une nouvelle forme, le docufiction, à une heure de grande écoute.

3.4) Le succès des premiers docufictions historiques.

Après la préhistoire, l'Antiquité s'est imposée comme un sujet porteur pour la télévision, en particulier les sujets traitants de l'Égypte.

3.4.1) L'Égypte : un sujet porteur.

A partir d'avril 2003, le documentaire français *A la recherche du pharaon perdu*, distribué par Terranoa, a connu une belle carrière internationale sur *Discovery Channel* avant d'être diffusé en France, sur France 3, puis notamment sur la chaîne publique canadienne francophone Radio Canada en mai 2004 et sur la chaîne publique espagnole TVE fin 2005.

Vassil Dobrev de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire, part à la recherche d'Userkare, pharaon de la VI^e dynastie. Mêlant images de fouilles archéologiques et reconstitutions historiques, les téléspectateurs plongent dans la vie quotidienne de l'ancienne Egypte où se mêle intrigue familiale et politique.

Le docufiction *Le Trésor enfoui de Saqqara* diffusé le mercredi 29 septembre 2004 sur France 3 a connu un grand succès: 6,3 millions de téléspectateurs soit 27,8% de parts de marché. C'est le meilleur score pour un mercredi soir depuis le début de l'année 2004. Les téléspectateurs suivent la quinzième campagne de fouilles du musée du Louvre sous la responsabilité de Christiane Ziegler qui se déroula en avril 2004 à proximité de la pyramide de Djoser, à Saqqara, la plus ancienne nécropole d'Egypte. A travers des images de synthèse, nous pouvons admirer le travail de plusieurs égyptologues reconnus.

En 2005 et 2006, BBC One au Royaume-Uni, ZDF en Allemagne et France 2 en France diffusent aux meilleures heures d'écoute l'ambitieux docufiction *Egypt* qu'ils ont coproduits ensemble.

Lors de notre entretien avec Jean Xavier Lestrade, réalisateur français, le 17 novembre 2010, nous abordions la question des docufictions historiques :

Il est vrai, qu'au début, les docufictions se sont appliqués aux films historiques. Le premier c'était un film sur *Le dernier jour de Pompéi* fait par la BBC qui avait été acheté par France Télévisions ensuite diffusé par France 2 et qui avait fait pas mal d'audience. C'était la première fois que l'on voyait un mélange du réel sous forme d'interviews d'experts, de spécialistes et de scènes reconstituées de l'éruption du Vésuve. On nous expliquait que ce que l'on voyait était tiré d'histoires basées sur quatre personnages qui étaient sensés avoir réellement existés.

Quelques années plus tard, les docufictions historiques occupent des cases moins exposées dans les grilles des diffuseurs internationaux et fournissent principalement des chaînes thématiques spécialisées. La différenciation est plus difficile pour les documentaires français qui se trouvent en compétition, sur des réseaux internationaux comme *Discovery Channel* ou *History* avec des

documentaires étrangers sur des thèmes historiques qui n'ont pas de lien privilégié avec la France et ne confèrent pas aux Français un éventuel avantage concurrentiel. Les sujets sur l'Égypte ancienne restent très demandés, mais ils sont dominés par quelques sociétés de production anglaises ou américaines totalement adaptées à leur marché.

3.4.2) Le succès du documentaire *Quand les égyptiens naviguaient sur la mer rouge*.

Sur ce segment, la carrière du docufiction *Quand les égyptiens naviguaient sur la mer rouge* témoigne de l'internationalisation de certains docufictions produits par des sociétés françaises qui se conforment à tous les codes du marché international. Valérie Abita, productrice du docufiction chez Sombrero and Co, évoque dans une interview accordée au journal *Aventure* de septembre 2009, le choix de ce sujet de docufiction :

Enfant, j'ai longtemps été marquée par le récit des aventures de Thor Heyerdhal et sa traversée de l'Océan Atlantique à bord du Kon-Tiki. J'ai aussi lu, relu et visionné : *Le voyage de Brendan* de l'Anglais Tim Severin qui, dans les années 1970, tenta de prouver que des moines irlandais du Moyen-âge avaient été les premiers à découvrir le continent américain. Tim avait reconstruit un coracle en cuir pour faire ce voyage, et par là, prouver sa théorie. Ces aventuriers maritimes me fascinaient. Lorsque j'ai découvert que le pharaon Hatchepsout avait été, il y a 3500 ans, l'initiateur de l'un de plus grands voyages maritimes de l'Antiquité, cela a donc naturellement éveillé ma curiosité. Qui était ce pharaon, dont je n'avais guère entendu parler ?

Réalisé par Stéphane Bégoïn avec la participation d'une archéologue américaine et coproduit par Arte France, Nova (Espagne), BBC (Royaume-Uni), NHK (Japon), SBS (Pays-Bas), RTBF (Belgique), TSR (Suisse) et ORF (Autriche), et distribué par Arte, ce docufiction typique par sa forme et sa construction (reconstitution du passé dans le présent afin de mener une enquête dans le temps, présence de la voix-off et personnages qui s'expriment face caméra) a bénéficié d'une très bonne diffusion sur les chaînes hertziennes du monde. Au bord de la mer rouge, en Égypte, les archéologues ont découvert les restes

d'anciens navires. Ce docufiction va suivre les fouilles et le chantier de reconstitution du bateau qui permit sous le règne d'Hatchepsout, il y a 3500 ans, d'atteindre les côtes de l'Erythrée et du Yémen. Une évocation fictionnée ainsi qu'une réédition de la navigation complètent le récit.

Le docufiction débute sa carrière en Suisse le 4 octobre 2009 sur la chaîne publique francophone TSR2. Il est ensuite diffusé le 5 octobre en Belgique francophone sur La Une.

Intervient alors la diffusion en France et en Allemagne sur Arte le 17 octobre 2009. En Autriche, la chaîne publique ORF2 le propose le jeudi 5 novembre 2009 en première partie de soirée, dans le cadre du magazine *Universum*. Le documentaire français parvient à battre la série américaine à succès *Dr. House* diffusée par la chaîne publique ORF1 dans la même case horaire. Le 12 janvier 2010, le documentaire traverse l'Atlantique et est diffusé aux Etats-Unis sur le réseau de chaînes hertziennes publiques de *Public Broadcasting Service* au sein du magazine de référence *Nova*. On le retrouve le 6 janvier 2010 au Royaume-Uni sur la chaîne numérique culturelle BBC Four à 21h00 où il obtient des résultats supérieurs à la moyenne de la chaîne et de la case horaire. Puis, il est diffusé le 16 avril 2010 à 21h00 au Canada sur la chaîne *Discovery Channel*, dans le cadre d'une semaine thématique égyptienne, face à la concurrence de prestigieux documentaires anglais et américains sur l'Antiquité.

Outre le succès obtenu sur les chaînes hertziennes lors de ses premières diffusions, ce docufiction a fait l'objet de multidiffusions sur des chaînes numériques (*BBC Four* au Royaume-Uni, *Discovery Channel* au Canada, etc.) et a également bénéficié d'une large exposition sur internet. *BBC iPlayer* a proposé aux téléspectateurs britanniques de le visionner gratuitement sur internet pendant une semaine après la diffusion à l'antenne, et ensuite sous la forme d'extraits. Aux Etats-Unis, les Américains peuvent le regarder sur le site de la chaîne publique *PBS* via le mini-site dédié au programme.

3.4.3) Les raisons du succès des docufictions historiques.

Nous pouvons noter que nous retrouvons dans ces différents succès *Quand les Egyptiens naviguaient sur la mer rouge*, *Trésor enfoui de Saqqara* ou à la

Recherche du pharaon perdu des éléments récurrents cités dans notre deuxième chapitre :

- **Les téléspectateurs suivent des personnages clefs:** des égyptologues reconnus dans le *Trésor enfoui de Saqqara*, Vassil Drobev, archéologue, dans le docufiction *A la recherche du pharaon perdu* et Cheryl Ward, archéologue naval de l'université de Floride et Tom Vosmer, archéologue naval du département d'archéologie maritime de Fremantle dans le docufiction *Quand les Egyptiens naviguaient sur la mer rouge*. Ces éléments nous rappellent le personnage de Nigel Marven dans le docufiction *Sea a monsters*. Les téléspectateurs retrouvent des personnages réels qui donnent vie à ces voyages et qui les projettent dans des histoires du passé.
- **Un scénario captivant et accrocheur.** Dans *A la recherche du pharaon perdu*, les téléspectateurs partent avec Vassil Drobev à la recherche d'indices permettant d'attester de l'existence des pharaons « portés disparus ». Dans nos trois docufictions cités ci-dessus, les téléspectateurs suivent les différentes étapes des recherches, ils sont totalement impliqués dans cette épopée ce qui attisent leur curiosité. Ils veulent autant résoudre les énigmes que les scientifiques! Ils se retrouvent mêlés à ces différentes histoires liées à notre passé.
- **L'aspect pédagogique** sur des sujets qui ont toujours captivé les téléspectateurs. *Quand les Egyptiens naviguaient sur la mer rouge* a ainsi reçu le Grand prix du jury et le prix du public au festival International du film d'Archéologie de Besançon. Cet aspect souligne la qualité et l'aspect pédagogique de ce genre de production qui allie rigueur scientifique et ressorts dramaturgiques.

3.4.4) La percée internationale des docufictions historiques.

La belle carrière internationale d'autres documentaires français historiques possédant des options narratives variées, montre que le destin des œuvres françaises est probablement favorisé par un ancrage français, mais n'en est pas dépendante.

Nous pouvons noter de nombreux docufictions historiques produits par des Français :

- *L’Affaire Farewell*, un docufiction distribué par Zed et réalisé par François Delassus mêlant reconstitutions, archives et témoignages relatant la vie de Vladimir Vetrov, officier du KGB qui précipita la chute du rideau de fer en devant espion pour la France en est un exemple. Ce docufiction a été diffusé sur Arte le 25 février 2009 et rediffusé en Allemagne sur la chaîne thématique *Phoenix* le 17 août 2009 puis en Australie sur la chaîne multiculturelle *SBS One* le 30 octobre 2009. De nombreux témoignages découlent de ce docufiction comme celui de Richard Perle, Secrétaire à la Défense au Pentagone de 1981 à 1987, Yves Bonnet, Directeur de la Direction de la Défense du Territoire ou encore Vladimir Krioutchkov, dernier patron du KGB.
- *Paris 1919*, distribué par Arte, relate la signature du Traité de paix de Versailles à l’issue de la Première guerre mondiale et montre aux téléspectateurs qu’il fut loin d’être une simple formalité. Aussi pédagogique que palpitant, ce docufiction à la réalisation soignée mêle images d’archives et scènes de reconstitutions. Appuyé sur un travail de recherche historique, *Paris 1919* met en scène des personnages certes placés dans l’ombre mais au rôle crucial comme l’économiste britannique Keynes. Diffusé en France et en Allemagne sur Arte le 1er avril 2009, il avait auparavant été diffusé en Suisse sur la chaîne publique *TSR2* le 22 février 2009, puis en Belgique sur *La Deux* le 1^{er} décembre 2009. La chaîne thématique finlandaise *YLE Teema*, qui avait préachetée l’œuvre, le diffuse à partir du 11 avril 2009. L’Australie le programme le 23 octobre 2009 en première partie de soirée sur la chaîne culturelle *SBS One*. Le 11 novembre 2009, jour de commémoration de l’Armistice, le documentaire est judicieusement diffusé au Canada anglophone sur la chaîne coproductrice *TVO* et aux Etats-Unis sur la chaîne thématique *Military Channel*, appartenant au groupe *Discovery*. Le thème international de ce docufiction historique, le calendrier commémoratif (1919-2009) et le fait

qu'il s'agisse d'une adaptation du livre, *The Paris peace Conference of 1919 and Its attempt to end War*, succès international de Margaret MacMillan, historienne et professeur à l'Université d'Oxford, ont probablement favorisé la carrière de cette coproduction franco-canadienne.

- Une actualité internationale et un sujet international ont également stimulé la vente par Europe Images International du documentaire *Mandela au nom de la liberté*, de Joel Calmettes, quelques mois avant la Coupe du monde de football en Afrique du Sud. Le réalisateur, dans une interview accordée à la radio suisse, *RTSR*, le 6 novembre 2009, confie: « Je vais aux sujets qui me passionnent suite à des coups de cœur, des rencontres. Dans tous les films historiques, ce qui m'intéresse c'est le destin de l'Homme dans l'Histoire. On peut toujours changer le cours de l'Histoire. » Diffusé le 11 février 2010 sur France 2, le documentaire avait été proposé le 17 septembre 2009 au Portugal sur la chaîne publique *RTP2* à 23h35, le 8 novembre 2009 en Suisse sur *TSR2* et le 30 novembre 2009 en Belgique sur La Une. Au Brésil, la chaîne thématique éducative *Futura* le diffuse le 21 décembre 2009. En Allemagne la chaîne publique hertzienne *ZDF* le programme le dimanche 25 avril 2010 à 23h45, au sein de sa case historique *ZDF History*.

3.5) Conclusion du chapitre.

Dans ce chapitre intitulé « Les années 2000 : l'âge d'or du docufiction », nous avons établi un bilan du marché du docufiction historique. En effet, le genre s'est développé afin de relater le passé grâce à des scènes de reconstitutions et un jeu d'acteurs. Puis, nous avons analysé avec précision le docufiction *L'Odyssee de l'Espèce* qui est considéré comme le premier docufiction français. Nous avons souligné le succès de cette diffusion qui s'inscrit dans une politique de production audacieuse qui n'hésite pas à diffuser un docufiction scientifique à une heure de grande écoute. En revanche, nous avons constaté que cette

hybridation, entre le réel et le fictif, engendre quelques raccourcis à la vérité comme le souligne Cyrille Barrette. Le téléspectateur se trouve donc confronté à une confusion des genres et donc à une confusion de sa perception de la vérité.

Puis, nous avons mis en évidence les différentes raisons liées au succès des docufictions historiques dont un scénario captivant, des sujets porteurs et un aspect pédagogique.

Dans notre deuxième partie, nous nous attacherons à mieux comprendre l'émergence du docufiction en France en établissant un classement des différentes typologies propres au docufiction.

Deuxième partie – L'émergence du docufiction en France.

Chapitre 1 : Analyse des différents genres propres au docufiction.

Dans la deuxième partie de notre recherche doctorale, il convient d'étudier les différents genres propres au docufiction. En effet, comme nous l'avons analysé dans notre premier chapitre, les docufictions diffusés en France peuvent-être regroupés en différentes catégories: **le docufiction 100% reconstitution** lorsque les archives n'existent pas, **le docufiction qui mélange scènes de reconstitution et archives**, **le docufiction 100% fiction** sur un sujet d'anticipation ou le **docufiction comme résultats d'enquête sociologique**.

Les docufictions que nous étudions sont diffusés sur nos chaînes de télévision française, il convient donc de distinguer les typologies propres aux modalités d'organisation des genres télévisuels.

Les recherches de François Jost, analyste des médias et professeur à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, portent sur l'histoire de la télévision et l'analyse des programmes et de la programmation des chaînes.

L'auteur distingue trois typologies des modalités d'organisation des genres télévisuels⁴⁴ :

- **Les genres réels** qui « informent sur notre monde comme le documentaire, le journal télévisé et la météo. Selon la loi de l'authentifiant, un journaliste qui ne peut prouver ce qu'il avance ou dont on s'aperçoit qu'il ne dit pas la vérité est un hâbleur ou un menteur ».
- **Les genres fictifs** qui « visent à construire un monde quoi qu'il en soit des ressemblances avec le nôtre; la vérité d'une action ne s'y juge qu'en

44. Estelle Lebel, « François JOST (1999) *Introduction à l'analyse de la télévision* / François JOST (2000) *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction* », *Communication* [En ligne], Vol. 22/1 | 2003, mis en ligne le 05 décembre 2013, consulté le 07 mai 2014. URL : <http://communication.revues.org/4826>

fonction de la cohérence de l'univers créé. Selon la loi de la fiction, un narrateur qui ne respecte pas les règles de la vraisemblance qu'il s'est données est un mauvais conteur ».

- **Les genres ludiques** qui « regroupent les émissions de divertissement. Ce sont des personnes réelles avec des situations programmées où règnent l'importance des règles et la récurrence des cadres ».

1.1) Le docufiction 100% reconstitution.

Nous avons défini les différents modèles d'organisation des genres télévisuels : les genres réels, les genres fictifs et les genres ludiques selon François Jost et d'après nos différentes analyses (*voir notre première partie*), nous pouvons énoncer qu'il n'existe pas un genre propre au docufiction mais plusieurs variantes.

En effet, appuyé sur notre hypothèse qui est la suivante : le genre docufiction peut-il être considéré comme un genre à part entière ? Il convient de nous attacher à définir les différentes typologies propres au docufiction d'après nos différentes recherches et interviews menées auprès de nombreux professionnels des médias.

Le premier genre que nous pouvons évoquer est le docufiction 100% reconstitution. Il n'y a pas d'images d'archives car elles n'existent pas et la reconstitution, qui sert toujours un discours scientifique, s'effectue avec des images de synthèse.

Dans notre interview du 22 septembre 2010, Fred Fougéa, producteur, souligne :

Dans les docufictions on peut distinguer différents genres dont le genre où il n'y a aucune trace, si ce n'est scientifique, de ce qui s'est passé. On reconstitue une réalité telle qu'on l'imagine : c'est le cas de *Marche avec les dinosaures*, *l'Odyssée de l'Espèce*, *le Sacre de l'Homme*... Là on a des bouts d'os et le scientifique nous donne du matériel et nous on tire un scénario de cela et on remet en scène quelque chose qui n'a pas existé.

Les périodes traitées sont essentiellement la Préhistoire avec *L'Odyssee de l'Espèce*, l'Antiquité avec *Le dernier jour de Pompéi* ou encore l'Egypte avec *A la recherche du pharaon perdu*.

Le but de ce genre de docufiction est avant tout de questionner. En effet, ce genre de docufiction 100% reconstitution a avant tout un aspect pédagogique : le spectateur est invité à aiguïser sa réflexion.

1.1.1) Analogie des docufictions 100% reconstitution.

Dans les trois docufictions cités ci-dessus, où il n'existe pas d'archives, nous pouvons donc noter :

- La présence de reconstitutions du passé réaliste grâce à l'utilisation des images de synthèse et à la présence d'acteurs aux costumes réalistes.
- La présence de l'homme du passé comme figure-pivot qui est utilisé comme témoin de sa propre histoire.
- La présence de scènes imaginaires construites sur un scénario en mode narratif avec des dialogues fictifs.
- La présence de la voix-off qui rappelle le trait caractéristique du documentaire ; elle est la voix porteuse du discours scientifique qui atteste la véracité des savoirs.

Nous pouvons mettre en avant une différence entre ces trois docufictions : la présence ou non de scientifiques comme référents s'exprimant face à la caméra. Dans les docufictions *L'Odyssee de l'Espèce* et *Le dernier jour de Pompéi*, il n'y a pas de témoignages de scientifiques face à la caméra. Seuls des acteurs restituent les paroles et les actions du passé. En revanche, dans le docufiction *A la recherche du pharaon perdu*, le téléspectateur est guidé et suit les recherches de Vassil Dobrev, égyptologue français et chercheur à l'Institut Français d'Archéologie Orientale au Caire.



Vassil Dobrev dans *A la recherche du pharaon perdu*.

Nous pouvons toutefois dire que dans ce genre précis de docufiction « 100% reconstitution », le téléspectateur a une relation identificatoire avec l'homme du passé et cela éveille son intérêt. Il est important de rajouter que même dans le genre « 100% reconstitution », il existe également des genres différents. Le scénariste et le réalisateur de docufiction choisissent la présence ou non de scientifiques face à la caméra. L'objectif principal de ce genre de docufiction est de faire « vivre » des scènes de notre passé dans lesquelles les archives n'existent pas.

Appuyé sur un scénario et des scientifiques partis prenantes du projet, le danger de ce genre de docufiction 100% reconstitution repose sur la véracité des faits. En effet, la vérité peut être embellie afin d'apporter plus de dramatisation ou de suspense au scénario et ainsi créer une certaine confusion aux yeux des téléspectateurs. Où se situe la frontière entre faits avérés et fiction ? Que s'est-il réellement passé ? Les preuves sont-elles vérifiées ?

1.1.2) Tableau-bilan.

Afin de résumer cette partie sur les docufictions 100% reconstitution de notre chapitre, il convient de dresser le tableau bilan-suivant :



Docufiction	Scènes de reconstitution	Voix-off	Acteurs	Scénario	Musique	Scientifique face caméra
<i>L'Odyssée de l'espèce</i>	Oui. Scènes de reconstitution en 3D. Décors recreés. Tournage en Nouvelle-Zélande.	Oui. « Beaucoup de mythes restent à élucider. » « Tous les jours nous apprenons plus sur l'histoire de nos origines. » « Aujourd'hui nous sommes des Sapiens mais demain que serons-nous ? »	Oui	Suspense Enigme. Mystère. Dramatisation.	Oui. Bande son métrissée qui transporte le téléspectateur à l'origine des hommes.	Non
<i>A la recherche du pharaon perdu</i>	Oui. Décor réel filmé sur les lieux. Scènes de reconstruction en 3D.	Oui. « Pas la moindre trace du pharaon perdu. » « Le coupable pourrait être son frère. » « Pourquoi le visage de la fille a-t-il été effacé ? »	Oui	Suspense Enigme. Enquête. Mystère.	Oui. Bande son mystérieuse.	Le public suit les aventures de Vassil Dobrev, véritable scientifique.
<i>Derniers jours de Pompéi</i>	Oui. Scènes de reconstitution en 3D.	Oui. « La prochaine éruption est pour quand ? » « Pourtant bientôt leur vie va basculer. » « Une nouvelle vague de roches et de cendres explose, elle écrase et brûle tout. »	Oui	Suspense Dramatisation. Films d'action.	Oui. Bande son des films de catastrophe	Non

2.1) Le docufiction entre fiction et archives.

D'après notre classement, le deuxième genre de docufiction que nous allons étudier est le mélange entre fiction et archives.

Lors de notre interview avec Fred Fougea, producteur, nous avons évoqué le mélange des archives et de la fiction : « Il existe également le docufiction qui est à la croisée des archives, c'est-à-dire on a des archives d'un fait historique, on a des informations, on a encore des témoins et on reconstitue avec les témoins leur vécu. Ce mélange de reconstitution avec les archives, c'est saisissant. »

2.1.1) Analogie des docufictions entre fictions et archives.

Les sujets de prédilection de ces docufictions sont des sujets sociétaux comme *Au bonheur des dames*⁴⁵, réalisé par Christine Le Goff et Sally Aitken, diffusé le 29 octobre 2011 sur Arte, qui nous montre comment l'invention des grands magasins a participé à l'émancipation des femmes bourgeoises du Second empire, des procès retentissants comme *Parcours meurtrier d'une mère ordinaire* de Jean-Xavier de Lestrade diffusé le 7 décembre 2009 sur France 3 sur l'affaire Courjault (triple infanticide), l'histoire contemporaine avec *Hiroshima* de Paul Wilmshurst diffusé le 4 août 2005 sur TF1 ou encore le docufiction *Ham un chimpanzé dans l'espace* de Jérôme Cécil-Auffret diffusé le 17 juillet 2007 sur France 2 sur l'histoire du premier chimpanzé à être allé dans l'espace.

La présence des archives permet une grande légitimité historique. Elles sont fortes et souvent inédites. Mises au service d'une histoire scénarisée, les archives permettent d'authentifier les propos évoqués et les faits proposés. Les téléspectateurs les considèrent comme des preuves tangibles.

Dans le docufiction *Changer la vie*, du réalisateur Serge Moati, diffusé le 10 mars 2011 sur France 2, le sujet évoqué s'étend de l'élection de François

45. « Des femmes, pâles de désir, se penchaient comme pour se voir. Toutes, en face de cette cataracte lâchée, restaient debout, avec la peur sourde d'être prises dans le débordement d'un pareil luxe et avec l'irrésistible envie de s'y jeter et de s'y perdre » - Emile Zola – *Au bonheur des dames*.

Mitterrand à la Présidence de la République française en 1981 au contrecoup de l'austérité deux ans plus tard.

Lors de notre interview téléphonique avec Serge Moati, le 9 septembre 2013, nous lui avons demandé pourquoi avoir privilégié le format du docufiction pour *Changer la vie* :

Il y a des choses qui peuvent se raconter sous forme de reportage mais il y a des choses qui sont plus en dessous, discrètes où seule la fiction peut faire passer ça avec le jeu des comédiens. C'est deux approches très différentes qui peuvent se compléter dans le cadre d'un docufiction. Les reportages ou les documentaires n'aident pas à montrer des choses en dessous. En plus vous avez remarqué que *Dans changer la vie* il y a un acteur qui joue mon propre rôle ! C'est deux genres différents... C'est-à-dire que l'émotion, la sensibilité, le romanesque, la dignité, la psychologie sont des choses qui n'ont pas pu être filmés dans un reportage ou en archive et se montrent mieux en fiction. J'ai la chance de savoir faire les deux ! Le documentaire et la fiction.

Nous pouvons noter la présence de scènes jouées par des acteurs le plus souvent frappants de ressemblance avec les personnages réels ce qui permet de rendre le récit beaucoup plus crédible. Le rôle de François Mitterrand interprété par Philippe Magnan a nécessité quatre jours de maquillage par jour, en moyenne, afin de rendre son personnage crédible.



Philippe MAGNAN dans le rôle de François Mitterrand dans *Changer la vie*.

Ce genre de docufiction fait appel également à **l'interview de témoins, au témoignage**, comme par exemple Christian Prouteau, chef du groupe de

sécurité de la Présidence de la République, interviewé sur les trois premières années du mandat présidentiel de François Mitterrand après son élection en 1981, dans le docufiction *Changer la vie*.

Serge Moati, réalisateur du docufiction, explique qu'il « a recoupé tous les écrits » et qu'il « s'est assuré de la véracité des propos ». Il souhaitait faire un « montage archives de tout ce que l'on doit raconter et après on voit comment passer de l'archive à la fiction⁴⁶ ». Le tournage de ce docufiction s'est déroulé au Palais de l'Élysée ce qui permet aux téléspectateurs d'authentifier les lieux.

L'avantage de ce docufiction est que Serge Moati fut le conseiller en audiovisuel et réalisateur attitré du président ; il connaît donc intimement la personnalité de François Mitterrand. A travers le personnage d'Eric Caravaca, acteur qui joue le rôle de Serge Moati jeune, le réalisateur n'hésite pas à se mettre en scène au travers de son personnage.

L'objectif principal de ce genre de docufiction est de **documenter, d'expliquer et d'analyser des faits historiques ou sociétaux en mélangeant fiction et archives** ce qui permet de réconcilier les jeunes avec l'histoire. La présence des images d'archives, d'acteurs ressemblants avec les personnages réels, de témoins qui ont vécu la situation et d'un scénario bien étudié, permettent de crédibiliser les propos évoqués et d'atteindre un large public. Lié par la voix-off, le montage fictionnel permet une véritable fluidité entre archives et fiction ; l'un s'appuie sur l'autre.

Lors de notre interview du 17 novembre 2010, avec Jean Xavier de Lestrade, réalisateur du docufiction *Parcours meurtrier d'une mère ordinaire*, nous lui avons également demandé pourquoi avoir privilégié le genre docufiction :

Dans ce scénario, il y a pleins de sujets transversaux qui sont importants sauf que l'on ne peut pas filmer le procès ! On se retrouve dans une configuration où ça se passe aujourd'hui mais on n'a pas accès au réel. Sauf qu'on a pris deux sténographistes qui ont retranscrit tout le procès au mot près. Un truc qui fait 850 pages et à partir de ça on a fait des choix de scènes qui nous apparaissent les plus perspicaces, les plus démonstratives par rapport au projet de film et ce que

46. Interview de Serge MOATI. Consultable : <http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/changer-la-vie-mitterrand-1981-1983-telefilm-documentaire.195572-note-87377>

voulais montrer. Et donc ce qui est joué par les comédiens ce sont les mots précis et exacts. L'idée, en tournant dans les lieux mêmes du palais de justice de Tours, était de garder comme figurants les personnes qui avaient assisté au procès. Notre but était d'être au plus proche du réel mais sans vouloir copier le réel, sans vouloir dire : voilà comment ça s'est passé exactement mais plutôt dire voilà ce qui s'est dit, oui, mais ensuite il y avait quelque chose à jouer avec les comédiens ; c'est-à-dire leur laisser la liberté de trouver eux-mêmes, par rapport au texte, une vraie émotion, et donc l'idée était qu'à la fois la fiction et les morceaux de réel du documentaire puissent s'enrichir l'un de l'autre. C'est-à-dire, pour moi, la partie la plus forte du documentaire c'est la partie reconstituée, ce qui est un paradoxe.

Nous pouvons toutefois craindre que la recherche du sensationnel ou de l'exclusif privilégie la valeur dramaturgique des reconstitutions au détriment du respect de la véracité de certaines scènes ; la frontière entre réalité et fiction est souvent franchie sans que le téléspectateur n'en soit informé et le réalisateur décide seul des scènes qui doivent être reconstituées ou non. En effet, Serge Moati dans une interview avoue « maintenant on peut prendre quelques libertés, comme par exemple dans la scène où Giscard transmet le code secret à Mitterrand ; je ne suis pas certain qu'il était gravé sur un médaillon, par définition, personne n'y était ! ». Ou autre exemple, lors de l'annonce de la victoire de François Mitterrand, le docufiction de Serge Moati ne propose pas la même version que le documentaire *Le 10 mai 1981 de François Mitterrand* de Patrick Cohen et Ariane Chemin. En effet, entre les deux, seul le lieu de l'annonce (l'hôtel Au Vieux Morvan de Château-Chinon) concorde. Pour le reste, tout les sépare : l'heure de l'annonce, la personne qui annonce sa victoire à Mitterrand et la réaction de Mitterrand lui-même.

2.1.2) Tableau-bilan.

Afin de résumer cette partie sur les docufictions entre fiction et archives, il convient de dresser le tableau-bilan suivant :



Docufictions	Archives	Voix-off	Acteurs	Scénario	Musique	Témoins face caméra
<i>Changer la vie</i>	Oui	<p>« Pour moi c'était il y a trente ans mais c'est comme si c'était hier. »</p> <p>« Nous avions notre héros. »</p> <p>« C'est l'histoire d'un espoir tellement grand qu'il ne pouvait qu'être déçu. »</p>	Oui	<p>Dramaturgie</p> <p>Ascension</p> <p>Aventure humaine</p> <p>Descente aux enfers</p> <p>Destin d'un homme</p>	Bande son entraînante teintée de suspens	Oui
<i>Parcours meurtrier d'une mère ordinaire</i>	Oui	<p>Voix-off très limitée.</p> <p>Une seule phrase au début du docufiction :</p> <p>« Les scènes de procès que vous allez découvrir ont été écrites à partir de la transcription intégrale des échanges qui ont eu lieu pendant les audiences. Elles sont ainsi un reflet fidèle de la réalité. »</p>	Oui	<p>Dramatisation</p> <p>Emotion</p> <p>Compassion</p>	Bande de son dramatique Mélancolique	Oui
<i>Ham un chimpanzé dans l'espace</i>	Oui	<p>« Les soigneurs étaient presque tous des gars comme moi, ils prenaient leur mission à cœur. Ils voulaient que leur singe soit le meilleur. »</p> <p>« Ils vont envoyer mon singe dans l'espace. »</p> <p>« Le 31 Janvier 1961 Ham était devenu le premier être à revenir vivant d'un voyage dans l'espace. »</p>	Oui	<p>Suspense</p> <p>Dramaturgie</p> <p>Aventure humaine</p>	Bande son dynamique	Non

Nous pouvons noter que les docufictions mélangeant archives et fiction n'utilisent pas les mêmes procédés. En effet, dans le docufiction *Ham*, les réalisateurs ont privilégié une trame narrative où le protagoniste raconte son histoire grâce à l'utilisation du « je » dans la voix-off. Par ce procédé, pas besoin de témoins face à la caméra : le seul témoignage de celui qui a vécu l'aventure suffit afin de convaincre les téléspectateurs. Quant au docufiction *Parcours meurtrier d'une mère ordinaire*, il bascule dans la fiction sans que les téléspectateurs n'en soient avisés. Aucune distinction réelle n'est établie entre réel et fictif. Le réalisateur a fait le choix de ne pas utiliser de voix-off dont le rôle est d'expliquer les situations mais d'utiliser des mises en abyme, des effets miroirs : les téléspectateurs suivent « en direct » le procès de Véronique Courjault au tribunal de Tours. Dans l'interview que nous avons menée, Jean-Xavier de Lestrade nous confie :

Dès le début, il y a les images, il y a les news, il y a l'arrivée, des bouts du palais de Justice, des interviews et puis on se retrouve dans une voiture encadrée de policiers et on ne se dit pas que c'est une comédienne mais en même temps on le sent bien. On est à l'intérieur, puis à l'extérieur, et là on voit la vraie voiture et ce n'est pas pour introduire une forme de confusion mais c'est pour renforcer le côté réel de la fiction. En même temps, je pense que, évidemment, si on n'avait pas cette partie de fiction reconstituée, le réel serait beaucoup moins intéressant. Je trouve que ça fonctionne assez bien. Au lieu de s'appauvrir l'un et l'autre, ce qui arrive parfois dans les docufictions, quand la fiction n'est pas réussie soit par manque de moyens soit par manque de talent, ici elle s'enrichit. En effet, si la fiction n'est pas aboutie ça va déprécier aussi le côté réel. Le côté interviews des gens est présent afin de permettre à la fiction de se nourrir du réel et donc de renforcer le côté réel.

Certes cette fluidité entre fiction, archives et interviews est nécessaire car elle est complémentaire afin de réaliser un docufiction de qualité mais n'est-il pas de la responsabilité des réalisateurs de prévenir les téléspectateurs que cette scène n'est pas réelle ? N'est-il pas de leur devoir de s'assurer qu'il n'y est pas

de confusion ? Se baser simplement sur le fait que le public « peut sentir que c'est un comédien » est équivoque. En effet, leurs sujets sont souvent traités de façon subjective et ce mélange des genres doit être contrôlé. Chacun interprète différemment des moments de l'Histoire et il est important de ne pas laisser les téléspectateurs croire telle ou telle version sans apporter l'ensemble des informations qui peuvent autoriser la contradiction.

3.1) Le docufiction comme résultats d'enquêtes sociologiques.

D'après nos différentes recherches, nous pouvons mettre en exergue un troisième genre de docufiction : le docufiction comme résultats de données scientifiques. Il permet de vulgariser le discours sociologique ou le résultat d'enquêtes scientifiques en classifiant les recherches sous forme de témoignages.

3.1.1) Etude du docufiction *Dans la jungle*.

En effet, le docufiction *Dans la jungle*, diffusé en juin 2013 à l'Ecole Nationale d'Administration (ENA), est le résultat d'un travail de recherche mené de janvier 2011 à septembre 2012 par Camille Froidevaux-Metterie, professeure de Science Politique et membre de l'Institut universitaire de France. Elle a interviewé cinquante sept femmes politiques françaises toutes tendances politiques confondues sur leur parcours, leur ambition et leur relation entre vie privée et vie professionnelle. Selon la méthode de l'entretien qualitatif (sujets fixés en fonction des hypothèses de départ), elle a pu alors repérer des positions-types associés aux grandes thématiques de son enquête. De ces entretiens, restés anonymes, Camille Froidevaux-Metterie a obtenu des résultats qui ont été restitués par quatre actrices. En effet, chaque actrice, face à la caméra, interprète les rôles de ces idéaux types de la femme politique correspondant chacun à une vingtaine de femmes rencontrées. Elles reprennent les mots prononcés et les phrases énoncées lors des entretiens « réels ».



Les quatre comédiennes interprétant les idéaux-types des femmes politiques.

La réalisatrice a ainsi classifié ses recherches et au terme de l'analyse des entretiens qu'elle a menés auprès de femmes politiques françaises, les téléspectateurs découvrent quatre figures de femmes politiques :

- l'amazone qui sacrifie sa vie familiale, sa vie personnelle pour réussir dans le milieu politique.
- la manageuse, femme organisée qui délègue les charges familiales à un tiers. Elle apparaît comme très individualiste.
- la citoyenne qui entre dans la vie politique une fois les enfants partis. Sa vie personnelle est remplie et accomplie et elle décide de rentrer dans la vie politique par devoir.
- la femme contemporaine qui tente de concilier vie professionnelle et vie familiale. Elle est souvent plus jeune.

Ainsi, si le dispositif est bien celui d'une mise en scène, le contenu, quant à lui, correspond très exactement à la réalité des expériences recueillies. Les quatre personnages abordent leur engagement politique et les éventuels sacrifices consentis, les obstacles rencontrés du fait d'être une femme et les difficultés de l'articulation vie publique / vie privée. Pour Camille Froidevaux-Metterie :

Il faut rendre compte des conclusions de mon enquête, j'ai opté pour la forme du docufiction et il faut que je dise quelques mots de ce choix inhabituel. Il permet de répondre à un objectif scientifique : donner à voir ce qui ne s'énonce pas tout en rendant accessible au grand public les résultats d'une recherche qui aurait été sans cela confinée au cercle étroit de la communauté académique⁴⁷.

47. Présentation du docufiction par la réalisatrice dans *Philosophie Magazine* du 6 septembre 2009. Consultable sur : <http://www.philomag.com/blogs/feminin-singulier/dans-la-jungle-politique>

En conclusion, nous pouvons dire que le docufiction, sous sa forme, permet donc de donner vie et forme à des résultats scientifiques et rendre accessible des conclusions d'une enquête sociologique qui sont souvent évoquées lors de congrès scientifiques.

Le téléspectateur peut donc lui aussi avoir accès à des recherches scientifiques d'envergure. Mais, il est également important de souligner que la frontière entre réalité et fiction est brouillée dans ce docufiction d'une durée de 35 minutes. En effet, pour un téléspectateur qui n'a pas connaissance du monde politique, il est difficile de savoir si ce sont des actrices qui témoignent face caméra ou des « vraies » femmes politiques françaises. Dès le début du docufiction, il n'est pas explicité le mot « fiction », « reconstitution » ou « actrices » ce qui engendre une confusion des genres. De plus, les personnages présentés face caméra apparaissent comme de « véritables » femmes politiques : Laure Tisserand (Conseillère régionale), Marie-Cécile Bailly (Députée), Simone Valonzo (Sénatrice) et Elodie Degas (Conseillère municipale). Or, ce sont des pseudonymes utilisés afin de rendre compte de l'étude menée par la réalisatrice. Sans connaissance du monde politique, les téléspectateurs peuvent être induits en erreur. Ce manque de précision peut apparaître comme une façon de brouiller les lignes entre réel et fiction. De plus, ce docufiction veut rendre accessible les recherches scientifiques or comment rendre accessible, au plus large public, ce projet si la démarche de la réalisatrice n'est pas explicite dès le début ?

3.1.2) Tableau-bilan.

Afin de résumer cette partie sur les docufictions comme résultats d'enquêtes sociologiques, il convient de dresser le tableau-bilan suivant :



Docufictions	Archives	Voix-off	Acteurs	Scénario	Musique	Témoins face à la caméra
<i>Dans la jungle</i>	Non	Non	Oui	Dans un décor type jungle quatre femmes s'expriment face caméra sur leur vie politique.	Non	Actrices qui jouent le rôle de témoins.
<i>Le jeu de la mort</i>	Oui	Oui La voix-off présente le faux jeu télévisé qui s'appuie sur une expérience de psychologie sociale : « Jusqu'où la télévision peut elle aller ? » « Ensemble nous avons ajusté le dernier cadre de notre expérience : un plateau télé. »	Oui	Le docufiction présente des candidats qui pensent participer à un jeu pilote pour France Télévisions. Ils doivent poser des questions à un candidat (qui est un acteur). A chaque mauvaise réponse, l'acteur reçoit des décharges électriques.	Oui	Les candidats face à la caméra expriment leur ressenti face à ce faux jeu télé.
<i>Au bonheur des dames</i>	Oui.	Oui. « Véritable révolution sociale. » « C'est au cœur du Nouveau Paris de Haussmann que naît l'invention la plus incroyable de la révolution industrielle. »	Oui	Alternant archives et reconstitutions le docufiction présente l'émancipation féminine grâce à l'invention du Bon Marché.	Oui	Non

Nous pouvons noter que dans les docufictions comme résultats d'enquêtes sociologiques, la présence d'acteurs est primordiale. En effet, le jeu d'acteurs retranscrit le résultat d'enquête sociologique permettant la vulgarisation de l'étude. Dans le docufiction *Dans la jungle* ce sont quatre actrices qui mettent en évidence le projet de recherche de Camille Froidevaux-Metterie mené auprès de cinquante sept femmes politiques françaises. Dans le docufiction *Le jeu de la mort*, diffusé sur France 2 le 17 mars 2010, c'est un acteur qui interprète le rôle du candidat qui reçoit les décharges électriques en cas de mauvaise réponse. Cette expérience est inspirée de celle du professeur de psychosociologie Stanley Milgram qui démontre à quel point un individu peut obéir à un ordre contraire à ses valeurs, sous l'influence d'une personne dite d'autorité. Dans le docufiction *Le Bonheur des Dames*, les réalisatrices Christine Le Goff et Sally Aitken soulignent, grâce à la présence d'un jeu d'acteurs, comment le Bon Marché a participé à l'émancipation des bourgeoises et a instauré une société de consommation qui entraîne une véritable révolution sociologique.

Le jeu de la mort, sous la forme ludique d'un jeu télévisé, apparaît comme une forme originale et permet une adaptation moderne d'une expérience scientifique menée en 1963. Le scientifique en bouse blanche est transformé en animatrice de télévision et le public, absent lors de la première expérience, est présent pour encourager les candidats. Dans le docufiction *Le Bonheur des Dames*, les actrices évoquent aux téléspectateurs la vie quotidienne des femmes au XIXème siècle en s'appuyant sur des images d'archives. Il se présente comme la forme la plus aboutie du genre des docufictions. Le docufiction *Dans la jungle*, quant à lui, s'appuie sur un travail de recherches mené d'octobre 2011 à l'été 2012 et n'apparaît pas comme la forme la plus aboutie du genre docufiction. En effet, ni la voix-off et la présence d'archives sont présents. Mais, pour Laurent Metterie, réalisateur et producteur du docufiction :

L'idée du docufiction a émergé quand, au terme de l'enquête, quatre types de femme politique ont été définis, des types sociologiques, abstraits donc, qui faisaient s'évanouir toute la chair et l'intensité même de la parole

recueillie. J'ai alors proposé de donner à voir ces quatre types en confiant à des comédiennes le soin de les incarnés. L'idée s'est imposée avec d'autant plus de force que nous savions que les femmes politiques rencontrées n'auraient jamais accepté de parler devant une caméra.

4.1) Le docufiction 100% fiction.

D'après nos différentes analyses, le quatrième genre de docufiction que nous pouvons analyser est le docufiction 100 % fiction qui traite le plus souvent de sujets d'anticipation (catastrophe apocalyptique, panne de courant générale, grande inondation à Paris, tempête de neige...).

4.1.1) Analogie des docufictions 100% fiction.

Inventer un scénario catastrophe ou engendrer de la peur a toujours fasciné producteurs, diffuseurs et réalisateurs car ce sont des sujets qui permettent de faire une bonne audience. En effet, François Jost, analyste des médias souligne : « La peur est vendeuse et attire l'audience. »

Le 5 février 2012, la chaîne française nationale M6, dans le cadre de l'émission Capital, diffuse un docufiction de 26 minutes intitulé *Et si la France sortait de l'Euro ?* qui propose une expérience inédite. En effet, il débute le lendemain de la sortie de l'Euro et le retour au Franc. Pendant trois mois, la rédaction de M6 a rencontré des experts économiques et croisé différentes hypothèses.

Dans un univers hypothétique et à la fois réaliste, le docufiction débute par l'ouverture d'une édition spéciale du journal télévisé, et plus précisément le 19.45 de M6. La présentatrice, Nathalie Renoux, annonce la disparition de la monnaie unique au cours d'un sommet européen de crise et présente les différents sujets sur ce bouleversement économique. Les téléspectateurs sont donc invités à se placer dans l'hypothèse de la fin de l'euro.



Docufiction *Et si on sortait de l'Euro ?* - Extrait du journal télévisé.

Tout au long du docufiction, les téléspectateurs comprennent les enjeux, les conséquences et les problématiques de cette sortie de l'euro grâce à de nombreux arguments réalistes. En effet, de multiples experts sont interviewés : Jérôme Dubus du MEDEF Ile-de-France, Elie Cohen, économiste, Stéphane Rozes, politologue... Il est important de noter que les experts sont de « vrais » experts ; ce ne sont pas des acteurs qui jouent un rôle bâti par un scénario préétabli. Leurs analyses sont pertinentes et répondent à la problématique de ce docufiction. En revanche, les témoignages d'anonymes sont fictifs (automobilistes tentant de rejoindre la Suisse mais également les images de commerçants qui réécrivent leurs prix en francs).

Diffusé le plus souvent en *prime-time*, il est souvent reproché au docufiction de brouiller les lignes entre « réalité » et « fiction » et d'induire les téléspectateurs en erreur. Dans le cas suivant, le docufiction mentionne de façon claire, en bas à gauche : *Fiction : le jour où l'Euro a disparu. Edition spéciale.*

Nous pouvons donc dire que ce docufiction est à mi-chemin entre l'économie d'anticipation et le docufiction. La problématique soulevée (la sortie de l'euro et le retour au franc) existe et est connue de la plupart des Français qu'ils soient pro-européens ou non. De par sa mise en scène, ce docufiction est pédagogique et permet de comprendre les conséquences pour la France et les Français de cette situation. Jérôme Bureau, directeur de l'information de M6, souligne : « Capital est certes un magazine d'économie qui doit informer, mais c'est aussi une émission de *prime-time*. Nous devons être dynamiques, directs et offrir des séquences visuelles concrètes. »

4.1.2) Tableau-bilan.

Afin de résumer cette partie sur les docufictions 100% fiction, il convient de dresser le tableau-bilan suivant :

Docufictions	Archives	Voix-off	Acteurs	Scénario	Musique	Témoins face caméra
<i>Et si on sortait de l'Euro ?</i>	Oui	<p>« La grogne prend de l'ampleur. »</p> <p>« L'abandon de l'euro devient de plus en plus populaire. »</p> <p>« Annonce choc : fin de l'euro décidé par tous les dirigeants européens. »</p>	Oui	Dramaturgie Catastrophe Anticipation	Musique très peu présente	Experts face à la caméra
<i>Paris 2011 : la grande inondation</i>	Oui	<p>« Un plan d'urgence existe à Paris. »</p> <p>« Ecrit à partir d'une enquête menée auprès d'experts ce qui décrit des événements qui pourraient se dérouler à Paris lors de la prochaine crue centennale de Paris. »</p> <p>« Quatre barrages réservoirs avaient bien été construits pour limiter les dégâts mais ils étaient loins de la capitale. »</p>	Oui	Scénario catastrophe Dramaturgie	Musique dynamique et entraînante	Acteurs qui jouent le rôle d'experts. Par exemple : « Pierre Giraud est ministre de l'Intérieur. » « Agnès Marchant » est présentée comme la Préfète et Secrétaire de la zone de défense de Paris.

A travers ce tableau, nous pouvons noter que tous les docufictions 100% fiction n'utilisent pas les mêmes codes. En effet, dans certains docufictions ce sont de véritables experts qui s'expriment face à la caméra et dans d'autres ce sont des personnages fictifs qui s'expriment « au nom de ». Les téléspectateurs sont une nouvelles fois les victimes du manque de clarté des producteurs, des réalisateurs et des diffuseurs.



Témoignage d'un véritable expert dans *Et si on sortait de l'euro*. Témoignage d'un « faux » expert dans *Paris 2011*.

5.1) Conclusion du chapitre.

Dans notre deuxième partie « l'émergence du docufiction en France », nous avons classifié les différents genres propres au docufiction.

D'après nos différentes analyses et recherches, le docufiction français comporte plusieurs genres.

Le premier est le **docufiction 100 % reconstitution** qui concerne une époque révolue, où il n'y avait pas d'archives, traité avec le plus de réalité et de réalisme possible. Le téléspectateur comprend le vécu de ceux qui n'ont jamais parlé. Dans ce genre de docufiction, la place de la fiction est prépondérante de par les reconstitutions, le jeu des acteurs et le scénario établi ; il y a donc un risque d'interprétations faussées et de déformations de la réalité. Par exemple, dans *l'Odyssée de l'Espèce*, premier docufiction diffusé en France, la théorie de *l'East Side Story*, par laquelle Yves Coppens (célèbre scientifique qui a contribué à la réalisation du docufiction) explique la séparation des hominidés et des grands

singes, est invalidée quelques mois après la diffusion du docufiction par le même Yves Coppens.

Le deuxième genre est le **docufiction qui mélange la fiction et les archives**. C'est le genre le plus utilisé. Il permet de revivre les temps forts du sujet traité grâce aux images d'archives et aux témoignages. Combinant reconstitutions fictionnelles et archives inédites, les téléspectateurs peuvent mieux appréhender le sujet et prendre le recul nécessaire pour réfléchir. En revanche, les archives qui peuvent être considérées comme des preuves du réel peuvent être interprétées différemment selon le sujet qui les étudie. Par exemple, Serge Moati, qui a été collaborateur de François Mitterrand, réalise un docufiction sur l'élection de François Mitterrand. Quel peut-être sa part d'impartialité ? A-t-il le recul nécessaire pour faire preuve d'objectivité ? De plus, comment savoir qu'une archive est bien réelle ? Elle peut tout à fait avoir subi différents montages et être le résultat d'une scène interprétée plusieurs fois.

Le troisième genre permet de **restituer des résultats scientifiques**. Le docufiction met en scène les résultats grâce à un scénario bien maîtrisé avec un jeu d'acteurs qui représente l'échantillon de réponses récoltées. En revanche, le docufiction qui se veut comme un résultat d'enquêtes sociologiques et scientifiques utilise la fiction pour rendre compte des témoignages. A aucun moment, il n'est spécifié clairement que ce sont des actrices qui interprètent le rôle des différentes femmes politiques françaises.

Le quatrième genre concerne **les docufictions d'anticipation**. Rythmés et divertissants, ils plongent les téléspectateurs dans un scénario d'anticipation en présence de nombreux témoignages d'experts sur le sujet. Il peut, toutefois, induire les téléspectateurs en erreur. En effet, ils peuvent interpréter ce qu'ils voient comme la réalité et ainsi perdre le recul nécessaire à toute réflexion. De plus, dans certains docufictions il s'agit de véritables experts dans la vie civile et dans d'autres ce sont des acteurs qui rendent compte des paroles d'experts.

A travers nos analyses, nous pouvons dire que le genre docufiction répond à notre première hypothèse : ce genre a été inventé par les producteurs afin d'attirer une audience maximale. Les docufictions sont avant tout un genre marketing qui permet d'attirer un public toujours aussi nombreux. Pour François

Jost, analyste des médias : « Pour mieux toucher le public, la télé pratique le mélange des genres en pariant sur la crédulité des spectateurs. »

En effet, pour la plupart des téléspectateurs, la télévision est un média qui dit la vérité, ils ont confiance en la télévision. Selon le 27^e baromètre annuel de *la Croix* publié en janvier 2014, la moitié des Français font confiance à la télévision et la télévision reste leur média préféré.

Le genre docufiction répond également à notre troisième hypothèse : le docufiction permet de dépoussiérer le documentaire tout en gardant cet aspect pédagogique. En traitant des sujets aussi variés que divers, le public découvre des pans peu connus ou des événements de notre Histoire. En effet, *Dernier jour de Pompéi*, diffusé sur France 2, le 22 février 2004, a été suivi par 9 millions de téléspectateurs ce qui confirme l'engouement du public pour la découverte et la connaissance.

Par conséquent, François Jost classe le docufiction entre deux modalités : le réel et le fictif. Réel car le docufiction s'appuie sur des archives et des témoignages d'experts, de scientifiques ou de témoins. Fictif grâce aux scènes reconstituées, à la présence d'acteurs, à la voix-off et au scénario.

Mais, il convient d'apporter la modalité du genre ludique au docufiction. En effet, *Le jeu de la mort*, présenté par les médias comme un documentaire, dénonce sous la forme d'un faux jeu télévisé, le pouvoir de la télévision sur nos comportements. Yves Jeanneret, Professeur des Universités en Sciences de l'Information et de la Communication, souligne, dans la revue *Communication & langages*, « *La volonté de savoir au crible d'une querelle médiatique* », que *Le jeu de la mort* serait un docufiction :

La parole des chercheurs est scénarisée, dans le cadre de la reconstitution d'une situation de recherche. Les éléments pragmatiques qui caractérisent une étude scientifique collective sont exhibés : observation en situation, ajustements méthodologiques, visionnage d'enregistrements, consultation de données, discussion d'hypothèses, exposé de résultats, etc. [...]. L'observation effective d'échanges entre chercheurs dans le studio et la captation des images d'observateurs sur le plateau relèvent du reportage ; la

reconstitution de réunions de travail dans la villa de Le Corbusier s'apparente à une réalité feinte, puisque les chercheurs s'y représentent eux-mêmes ; enfin, la fiction habite le dialogue entre scientifique et animatrice qui a lieu pour les besoins d'un genre, la vulgarisation.

Dans cette première partie, nous avons mis en évidence les différentes typologies propres au docufiction. A présent, il convient, dans notre deuxième partie, d'analyser les limites et les apports de ce genre afin de mieux comprendre l'évolution du docufiction.

Chapitre 2 : Les limites et les apports du genre.

Dans notre chapitre précédent, nous avons analysé les différents genres liés au docufiction et établi un classement des modalités d'organisation du genre docufiction en nous appuyant sur l'analyse de François Jost.

Nous avons démontré que le docufiction est de nature complexe en raison de ses différents genres : le docufiction 100% reconstitution, le mélange fiction et archives, le docufiction comme résultats d'enquêtes sociologiques ou encore le docufiction 100% fiction mais également en raison de ses modalités d'organisation des genres télévisuels. En effet, c'est un genre qui fait appel aux trois modalités d'organisation : le genre réel, le genre fictif et le genre ludique. Le docufiction intègre donc plusieurs mondes à la fois.

Dans notre deuxième chapitre, il convient d'étudier les limites et les apports du genre afin d'aborder notre troisième chapitre : « Le docufiction entre fait historique et influence de la télé réalité. »

En nous appuyant sur nos nombreuses recherches et interviews menées auprès de professionnels de l'audiovisuel, nous analyserons de façon constructive les forces et les limites de ce genre. Afin que notre étude soit la plus précise possible, il conviendra de distinguer les limites et les apports des docufictions pour chacune des classifications que nous avons énoncées dans notre chapitre précédent.

Pour Eric Garandeau, Président du Centre National du Cinéma (CNC) du 1^{er} janvier 2011 au 15 juillet 2013 :

Le défi des docufictions réside sur le contenu du genre. Tout en préservant l'intégrité du genre documentaire, on ne peut pas non plus se mettre la tête dans le sable et refuser le changement, la nouveauté, l'innovation. L'hybridation est un phénomène naturel. Le cinéma de fiction s'intéresse de plus en plus au cinéma du réel. Non seulement il s'intéresse à ses histoires mais aussi à la manière de les raconter voire à intégrer des éléments de réalité brute⁴⁸.

48. Propos recueillis lors des Etats Généraux du documentaire de Lussas le 21 août 2012.

En effet, comment les docufictions peuvent-ils créer ce mélange entre réel et fiction sans pour autant brouiller les frontières ? Peut-on tout envisager à la télévision en raison du simple fait que l'hybridation, dans notre cas, mélange de la fiction et du documentaire, est un phénomène naturel de la télévision ? Quelles sont les limites du docufiction ? Quels sont ses apports ? Comment vouloir le changement à la télévision tout en respectant les attentes des téléspectateurs ?

Nous pouvons également constater que les limites et les apports du docufiction peuvent varier selon les acteurs concernés. En effet, téléspectateurs, diffuseurs, producteurs, réalisateurs et historiens n'ont pas les mêmes attentes, les mêmes objectifs concernant les docufictions. Les limites et les apports sont donc différents car ils n'ont pas le même cadre d'interprétation et n'aspirent pas au même but.

En effet, l'attente des téléspectateurs se focalisent sur un docufiction pédagogique et divertissant basé sur des faits réels sous une nouvelle forme d'écriture. Leur besoin de s'instruire se traduit par des scores d'audience très élevés (8,8 millions de téléspectateurs, par exemple, pour le docufiction *Le dernier jour de Pompéi*). Les diffuseurs, producteurs ont comme objectif de faire une audience maximale afin d'obtenir de bons financements. Ainsi, pour les producteurs, la « fictionnalisation » du documentaire, et donc l'accès au *prime-time* hertzien, est certes un bénéfice d'image, mais rime surtout avec une bien meilleure rentabilité⁴⁹.

Les réalisateurs souhaitent que leur docufiction soit de qualité et reconnu dans le monde de l'audiovisuel ainsi qu'auprès du public. Les historiens, quant à eux, veulent le respect de l'histoire et de l'archive. Pour François Garçon, historien, « quand l'image d'archive est considéré comme trop austère et le commentaire historique comme trop scolaire, au regard des critères d'audimat, l'historien a de quoi s'alarmer⁵⁰ ».

49-50. Garçon François, « Le documentaire historique au péril du « docufiction » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 4/ 2005 (n° 88), p. 95-108.

L'analyse des limites et des apports des docufictions, selon les différents acteurs du monde audiovisuel, nous permettra de mieux appréhender notre troisième chapitre.

2.1) Les limites

2.1.1) Le mélange du réel et de la fiction.

Les diffuseurs français ainsi que les producteurs et les réalisateurs ont cette volonté de rendre accessible la science et l'histoire au plus grand nombre de téléspectateurs en vulgarisant les recherches scientifiques ou les archives. Pour cela, les professionnels de l'audiovisuel se permettent d'utiliser les ressorts de la fiction qui constitue tant l'intérêt du docufiction qu'elle pose ses limites. En effet, les téléspectateurs ont souvent du mal à distinguer faits réels et fiction.

On observe également que la qualité de certains docufictions est encore très inégale. L'excès d'émotion, basé sur un scénario et des scènes de reconstitution, peut être dangereux et, si l'honnêteté scientifique est de mise, les docufictions sont loin de s'y cantonner.

Dès 1996, Serge Lebovici, Professeur de psychiatrie de l'enfance et de l'adolescence à l'université Paris XIII, confie : « La télévision, ce média fourre-tout, a tendance à provoquer chez les plus petits une énorme confusion entre fiction et réalité, à l'âge où doit se faire naturellement cette discrimination. »

L'arrivée des docufictions n'a-t-elle pas encore plus accentué ce mélange entre fiction et réel ? La frontière entre fiction et réalité n'est-elle pas encore plus brouillée ? Que faire devant une réalité que l'on peut évoquer et non pas reconstituer ?

Yves Jeuland, auteur du documentaire *Paris à tout prix* et réalisateur de nombreux films sur l'engagement politique, utilise des outils de la fiction dans la construction de ses documentaires.

Dans *Paris à tout prix* sur les coulisses des élections municipales, entre Jean Tiberi et Bertrand Delanoë de 2001 à Paris, tourné pendant deux ans, le réalisateur confie : « Evidemment ces élections étaient suivies aussi par des journalistes. Il me fallait me distinguer du reportage. J'ai donc travaillé sur un mode théâtral, en demandant au comédien Claude Rich d'être le conteur de

l'histoire. » En effet la voix-off situe l'action aux téléspectateurs : « Pendant deux ans, au détour des couloirs ou dans les secrets des bureaux de l'Hôtel de Ville, une caméra les a suivis. »

Nous pouvons noter à travers cet énoncé que le mélange entre fiction et réel est à la fois une limite car il n'indique pas clairement aux téléspectateurs ce qui relève de la réalité ou de la fiction mais à la fois nécessaire afin de raconter une histoire et faire adhérer les téléspectateurs. En effet, pour certains producteurs la fictionnalisation des documentaires et donc l'accès au *prime-time* assure une bonne rentabilité.

Nous pouvons également souligner que les docufictions bénéficient à la fois du soutien de la fiction et du documentaire ce qui soulève le problème de l'hybridation du financement et inquiète les auteurs et producteurs des deux genres originels. En effet, certains auteurs sont membres de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (fiction) et de la Société Civile des Auteurs Multimédias (documentaire). Cette situation a interpellé Nicolas Mazars, juriste à la SCAM :

La naissance des docufictions nous a posé de nouveaux problèmes que nous avons voulu résoudre de façon pragmatique. Nous comptons la partie documentaire (archives et témoignages de personnages réels) et la fiction (acteurs, dialogues et scénarisation) et comparons le minutage. Si la partie documentaire est supérieure à la partie fiction, l'œuvre relève de la SCAM dans le cas contraire elle relève de la SACD⁵¹.

Ce classement ne nous paraît pas complet. En effet, de nombreux docufictions utilisent des acteurs pour représenter des personnages réels en s'appuyant sur des documents historiques et des recherches scientifiques. Comment considérer ces témoignages ? De la fiction ? Des témoignages réels ? Les archives sont-elles bien réelles ? Il nous semble important, vu le nombre de docufictions diffusés sur nos chaînes de télévision et pour faire face aux confusions toujours

51. *Du documentaire à la fiction : quelles écritures pour parler du réel*. Quatrième rencontre CNC- SCAD-SCAM.

nombreuses qu'une société de financement concernant seulement les docufictions soit mise en place.

2.1.2) La place de l'archive.

De nombreux historiens, dont François Garçon, maître de conférences à l'Université Paris 1, condamnent les docufictions. En effet, il dénie toute valeur scientifique au docufiction. Pour lui, le travail à partir de l'image d'archive est dangereux ; est-on certain que les images ne sont pas le fruit d'un casting voir d'une manipulation ?

Pour Jean-Christophe Rose, réalisateur de documentaires :

Les Allemands avaient parfaitement intégré la puissance de l'image comme arme de propagande, contrairement à la France ou la Grande-Bretagne. Ainsi les films du Débarquement ne racontent pas forcément tous la même histoire : avancée glorieuse et triomphale pour la télé américaine, l'offensive alliée a été repoussée à la mer pour les médias allemands, tandis que les infos de Vichy soulignent surtout les dégâts et la souffrance infligés aux populations civiles par les bombardements américains et britanniques⁵².

Dans Hôtel du Parc de Pierre Beuchot, cinéaste français, diffusé en 1992 sur France 3, l'utilisation de fausses archives permet de reconstituer le climat de Vichy. Tant que les téléspectateurs sont prévenus, il ne nous semble pas que le procédé soit dangereux. En effet, il est bien mentionné en début de diffusion : « Ces personnages aujourd'hui disparus, sont interprétés par des acteurs, mais les propos qui leur sont attribués sont inspirés de leurs propres écrits, de comptes-rendus de procès ou de témoignages avérés. Ces entretiens sont jalonnés d'archives authentiques et de scènes reconstituées d'après des chroniques de l'époque. » Et comment ne pas être certain que d'ici quelques années, les docufictions ne soient pas considérés eux-mêmes comme de véritables documents d'archives ?

52. *Passé (re)composé* – Olivier Zilbertin – Article *Le Monde Télévision* – 26 mai 2014.

2.1.3) La recherche de l'audience.

Comme nous l'avons souligné dans nos différents chapitres, les sujets traités par les docufictions sont essentiellement liés à l'Antiquité, la Préhistoire, l'Égypte ancienne ou des sujets d'actualité dits consensuels (réchauffement climatique, la greffe du cœur...).

Le côté pédagogique est ainsi favorisé par les producteurs, les réalisateurs et les diffuseurs. La recherche de la plus grande audience possible conduit à un élargissement du public, les docufictions dits familiaux sont donc privilégiés et les sujets scientifiques sont vulgarisés.

Il est rare de trouver des docufictions qui approfondissent des sujets comme *Le jeu de la mort* diffusé sur France 2 sur les dérives de la télé-réalité. En effet, il faut faire de l'audience et pour faire de l'audience il faut traiter des sujets qui touchent toute la famille.

En effet, pour Gérard Mordillat⁵³, romancier, scénariste et réalisateur de fictions et de documentaires :

Pour moi le réel décrit dans le cinéma est toujours le même: les pauvres, les malades, les enfants, les personnes hospitalisées, les prisonniers... Ce qui m'intéresserait, c'est que l'on traite du réel des affaires de la mairie de Paris du temps de Jacques Chirac, ou du scandale EADS qui va mener à la ruine l'aéronautique française. Quand verra-t-on en France un film sur la corruption des députés par Monsanto ? Ou sur le groupe militaro-industriel de Serge Dassault ? Ou sur les fonds spéculatifs ? Voilà un réel qui n'est pas compassionnel, et qui n'est traité ni au cinéma ni à la télévision, ni en fiction ni en documentaire. On préfère faire des films sur les épluche-légumes, ça ne dérange personne !

Gérard Mordillat démontre ici qu'il existe peu de docufictions de dénonciation ou de réflexion mais nous pouvons noter quelques exceptions (*voir notre troisième*

53. Né en 1949, il débute dans le cinéma par l'assistantat. Il réalise en 1978 un premier documentaire sur les patrons *La Voix de son maître* et devient responsable des pages littéraires de *Libération*. Il publie son premier roman *Vive la sociale* en 1981 et l'adapte pour le cinéma. Enchaînant ensuite romans, essais, fictions et documentaires pour le grand et le petit écran, il est l'auteur avec Jérôme Prieur des séries *Corpus Christi* et *L'Origine du Christianisme*. Il a également réalisé en 1993 avec Jérôme Prieur un documentaire sur les dernières années d'Antonin Artaud.

chapitre) prédisposées à de nombreuses polémiques.

2.1.4) Ni la force du réel et de la fiction.

Les chaînes de télévision françaises demeurent une référence incontestée en matière de diffusion de docufictions et se voient contraintes de fédérer un public le plus large possible. Le choix du sujet consensuel est largement établi mais les différents acteurs du docufiction (producteurs, réalisateurs et diffuseurs) s'astreignent également à établir un lien étroit entre la réalité historique et la fiction en entremêlant la fiction et le réel.

En effet, l'exposition à la télévision modèle la conception du monde réel en déformant cette perception par la représentation du monde imaginaire de la télévision pour attirer un public toujours plus large. En privilégiant, le genre docufiction, qui est un genre hybride, mélangeant les codes du documentaire (archives et témoignages) qui cernent un personnage ou un sujet et la fiction qui introduit les téléspectateurs dans une œuvre grâce aux scènes de reconstitution, aux acteurs et au scénario, le docufiction n'apporte ni la force du réel ni la force de la fiction.

En effet, lors de notre interview avec Jean Xavier Lestrade, nous avons évoqué ce sujet :

Le docufiction est une évocation, une reconstitution qui n'a pas la force du réel et pas la force de la fiction. Si on fait une vraie fiction, avec les moyens qu'il faut, la fiction a des codes très précis de dramaturgie, de narration qui parfois prennent des libertés avec l'Histoire et avec la rigueur scientifique. On est donc à mi-chemin. On n'est ni dans le réel, ni dans la puissance émotionnelle de la fiction. La fiction nous entraîne, c'est ça sa force et la force du réel c'est qu'il y a une vérité dans le réel. La fiction qui veut imiter le réel ne peut avoir cette force de la vérité.

Il se peut par cette méthode que les téléspectateurs ne retrouvent pas la force du documentaire « pur » qui rend compte d'une réalité, qui dénonce des événements et la force de la fiction qui permet aux téléspectateurs de s'évader du monde réel.

Le docufiction doit donc faire ce lien entre documentaire et fiction sans privilégier l'un par rapport à l'autre. Cela est-il possible ? Certaines fictions pures ne peuvent-elles pas apparaître plus réalistes que des documentaires ? Le but du documentaire n'est-il pas la connaissance et celui de la fiction la crédibilité ? Le documentaire doit en effet émettre une hypothèse mais à quel prix ? L'effet réel tend-t-il à remplacer l'effet de vérité dans certains docufictions ?

2.2) Les apports

2.2.1) Un aspect pédagogique.

Les docufictions ont une vocation pédagogique et culturelle qui traitent essentiellement des sujets historiques mais ils peuvent aussi s'intéresser au système solaire, à la conquête de l'espace ou à des projections futuristes. Les docufictions n'ont pas pour but de démontrer une vérité mais d'explorer des possibles, en injectant de l'invention pure. Ils arrivent ainsi à rendre plus accessibles certaines connaissances scientifiques et/ou historiques, en s'appuyant sur les ressorts et la liberté de traitement de la fiction. En effet, lors de notre interview avec Serge Moati, le 9 septembre 2013, il définit le docufiction comme « de l'émotion, de la compréhension dans le cadre de la formation. Ce mélange entre notion et émotion ». Nous pouvons également remarquer que le Centre National de Documentation Pédagogique (CNDP) met à disposition des enseignants, sur son site internet, le « petit guide télé pour la classe ». Nous y retrouvons la fiche détaillée du docufiction *Versailles le rêve d'un roi*. L'étude de ce docufiction est conseillée par ce guide pour « son tournage dans des décors réels parfois enrichis d'images de synthèse et sa documentation rigoureuse servie par des comédiens très sûrs, ce docufiction retrace fidèlement l'évolution du chantier du Grand siècle ». Par conséquent, le docufiction est conseillé par le Ministère de l'Éducation comme outil pédagogique et légitime donc le genre des docufictions.

2.2.2) Une diffusion des sujets historiques en prime time.

Les docufictions représentent des enjeux importants tant pour les réalisateurs

que pour les diffuseurs. La réflexion et l'impératif de divertissement, pour un public le plus large possible, doivent cohabiter, et c'est dans l'équilibre de ces deux forces que se joue l'avenir des docufictions avec d'un côté l'innovation créative, l'invention, et de l'autre la nécessité de produire majoritairement pour le *prime-time*. C'est pour toutes ces raisons que le docufiction peut-être diffusé en première partie de soirée ; c'est donc un retour du documentaire aux heures de grande écoute. En effet, le samedi 26 avril 2014, en *prime-time*, a été diffusé le docufiction *Guillaume le Conquérant* réalisé par Frédéric Compain. Mêlant reconstitutions et témoignages d'historiens, en particulier ceux de Pierre Bouet, spécialiste des historiens normands et François Neveux, spécialiste de la Normandie médiévale, ce docufiction a été en tête des audiences devant l'ensemble de la concurrence TNT. Il a réuni 768 000 téléspectateurs soit une part d'audience de 3,4%.

2.2.3) Attractivité du jeune public.

L'avantage incontournable du docufiction est qu'il attire un jeune public peu habitué à visionner des documentaires et les parents n'y voient pas d'inconvénient. En effet, les audiences sont considérables ; le docufiction *Les Défis des bâtisseurs*, sur la construction de la cathédrale de Strasbourg, diffusé sur Arte le 15 décembre 2012, a réuni 4,7% de PDM soit 1,7 millions de téléspectateurs, c'est la deuxième meilleure audience de 2012 pour la chaîne. En effet, pour Sheily Lemon, consultante dans un cabinet de conseils média : « C'est une nouvelle façon de vivre le passé. Le docufiction permet de remonter les siècles jusqu'au Temps des mammoths. A l'image, il n'est plus seulement question d'archives, cartes et peintures accompagnées de séances d'interviews. Cette nouvelle écriture intéresse toute la famille, les adultes mais surtout le jeune public. »

2.2.4) Une véritable œuvre de création.

Le docufiction est un genre hybride mélangeant les codes de la fiction (acteurs, dialogue et scénarisation) et du documentaire (archives et témoignages de personnages réels). Il peut être considéré comme une œuvre de création à part entière de par son statut, son scénario et ses thèmes abordés. Jean-Xavier

Lestrade, réalisateur, nous explique, dans une interview que nous lui avons consacrée le 17 novembre 2010, son choix d'utiliser le format docufiction pour *Parcours meurtrier d'une mère ordinaire* :

On se retrouve dans une configuration où ça se passe aujourd'hui mais on n'a pas accès au réel (le procès se déroule dans une salle d'audience du tribunal et les caméras sont interdites). On a donc pris deux sténographistes qui ont retranscrit tout le procès au mot près. Cela fait 850 pages et à partir de ça on a fait des choix de scènes qui nous apparaissaient les plus perspicaces, les plus démonstratives par rapport au projet de film et ce que je voulais montrer. Et donc ce qui est joué par des comédiens ce sont les mots précis et exacts. On a tourné dans les lieux mêmes du palais de justice de Tours, les figurants étaient des personnes qui avaient assisté au procès. Notre but était d'être au plus proche du réel mais sans vouloir copier le réel, sans vouloir dire voilà comment ça s'est passé exactement. On voulait dire oui voilà ce qui s'est dit mais ensuite il y avait quelque chose à jouer avec les comédiens c'est à dire leur laisser la liberté de trouver eux-mêmes, par rapport au texte, une vraie émotion.

2.2.5) Totale liberté d'expression pour les réalisateurs.

L'avantage incontestable du docufiction pour les réalisateurs est la liberté totale dont ils jouissent. En effet, il n'y a aucun code propre au docufiction étant donné que c'est un genre hybride. Par conséquent, les plus grandes scènes historiques peuvent être enjolivées ou totalement inventées si nous ne disposons pas d'archives. Les téléspectateurs, quant à eux, ont une totale liberté d'interprétation. Fred Fougère, producteur, lors de notre interview, nous confie : « L'avantage de cette appellation c'est qu'elle n'est pas codée donc c'est un champ d'expression où il y a une immense liberté ; puisqu'il n'y a pas beaucoup de codes personne ne vous dira : non on ne fait pas ça dans un docufiction. Tout peut se faire dans un docufiction. »

2.2.6) La présence d'effets spéciaux/ effets numériques

Le passé sert de codes et de décors à des intrigues et à des anecdotes. La présence d'effets spéciaux et numériques permettent un second souffle à un genre télévisuel. Entre fiction et histoire, la technologie numérique mêle images

de synthèse aux images télévisuelles ordinaires. L'utilisation de ce procédé permet de vulgariser la connaissance, de reconstituer un monde disparu avec des moyens et des procédés réalistes ou d'imaginer le monde de demain. En effet, dans le docufiction d'anticipation *Les temps changent*, sur les conséquences du réchauffement climatique, Muriel Frat, journaliste au journal Le Figaro, souligne cet aspect dans son article, daté du 4 février 2009, intitulé *Ma soirée télé* : « Le scénario repose sur les travaux du Groupe intergouvernemental d'experts sur l'évolution du climat (GIEC) qui a obtenu le prix Nobel de la paix en 2007. Un film instructif et distrayant grâce à des effets spéciaux - plus de 70% du docufiction est truqué - réellement impressionnants. »

2.3) Le docufiction au cœur des polémiques

Dans nos différents chapitres, nous avons constaté que les docufictions traitent essentiellement des thèmes de l'histoire comme la préhistoire, l'Antiquité ou l'Égypte ancienne.

Mais, les docufictions peuvent également servir à étayer une hypothèse sur des faits historiques ou des faits divers lorsque l'affaire n'a pas été résolue. Dans ce cas précis, les docufictions évoqués ci-dessous ont été suivis de fortes polémiques :

- *L'affaire Ben Barka* réalisé en deux épisodes par Jean-Pierre Sinapi, scénariste et réalisateur français, diffusé le 21 et le 22 janvier 2008 sur France 2 a attiré 2,3 millions de téléspectateurs. Cette histoire est l'un des plus grands scandales de la Vème république : l'enlèvement et la disparition de Ben Barka, opposant au régime mis en place dans son pays, en Algérie. Cet homme était prêt à être le conseiller politique d'un film documentaire sur la situation de son pays et devait présider la prochaine conférence Tricontinentale aussi appelée Conférence de Solidarité avec les peuples d'Asie, d'Afrique et d'Amérique Latine.
- *Mitterrand à Vichy* réalisé par Serge Moati, collaborateur de François Mitterrand et spécialiste des portraits de personnalités politiques, est diffusé le 22 avril 2008 sur France 2 et a rassemblé 3,4 millions de

télespectateurs. Ce docufiction, où s'entremêlent fiction et images d'archives, retrace la trajectoire peu commune d'un jeune homme de province : François Mitterrand. Prisonnier de guerre, évadé à 24 ans, il se retrouve à Vichy, « capitale de l'Etat français ». Pétainiste, il deviendra résistant. A la fin de la guerre, il fera partie du gouvernement provisoire du général de Gaulle. De Vichy à Londres, entre images et témoignages, un parcours unique : celui de François Mitterrand, premier président de gauche de la Ve République.

- *Vol AF 447 Rio/Paris : les raisons d'un crash* diffusé le 14 mars 2012 sur France 3 dans le cadre de l'émission « Pièces à conviction » a fédéré 900 000 téléspectateurs. Cette enquête exclusive revient sur le crash du vol AF447 Rio-Paris, accident survenu en pleine traversée de l'Atlantique Sud dans la nuit du 31 mai au 1er juin 2009 avec 228 personnes à son bord.

A travers ce chapitre, il convient de comprendre les raisons liées à ces polémiques qui concernent des faits récents de l'histoire. Ces docufictions basés sur des faits historiques relèvent de la fiction mais s'appuient sur des témoignages et des archives. Quel peut être la part d'objectivité concernant certains sujets historiques dits sensibles ? Est-il possible d'interpréter l'histoire sans heurter les protagonistes, les témoins ? Le docufiction peut-il devenir qu'une fiction historique ? Le docufiction ne traite-t-il pas que des sujets polémiques qui assurent aux diffuseurs une audience maximale ?

C'est l'ensemble de ces points que nous allons étudier à travers l'analyse détaillée de ces docufictions.

2.3.1) L'affaire Ben Barka

Le premier docufiction étudié est *L'affaire Mehdi Ben Barka* diffusé le 21 et le 22 janvier 2008 sur France 2 sur les conditions de la mort de l'opposant socialiste au régime d'Hassan II enlevé à Paris en 1965.

Dans ce docufiction, les scénaristes ont souhaité développer une hypothèse sur la disparition du leader marocain.

Peut-on dire que le rôle d'un docufiction est de développer une hypothèse ? En effet, cela induit une interprétation des faits historiques et brouille cette frontière déjà tenue entre fiction et réalité. Pour le réalisateur, Jean Pierre Sinapi, « Mon film n'est pas un documentaire, ni un documentaire fiction, c'est une fiction. » Nous pouvons donc nous demander pourquoi le réalisateur a utilisé des images d'archives et utilisé des noms de personnages réels ? Oui Medhi Ben Barka est un personnage réel, authentique mais le réalisateur a choisi de développer des hypothèses sur la disparition du leader marocain ce qui provoque des polémiques car son docufiction mélange brillamment ambition historique et fiction. N'est-ce pas plutôt le rôle d'un documentaire qui se base essentiellement sur des témoignages et des archives et qui confronte plusieurs points de vue ? Ce docufiction n'aurait-il pas dû être suivi d'un débat ?



L'Affaire Ben Barka - Utilisation d'images d'archives.

Deux passages ont particulièrement irrité la famille de Medhi Ben Barka. D'abord, la scène d'ouverture, relative à un attentat manqué, inventé par le réalisateur, perpétré à Alger contre Mehdi Ben Barka. Ensuite, l'évocation d'un improbable rendez-vous secret à Paris entre l'opposant et le roi du Maroc. En réponse à de telles objections, Jean-Pierre Sinapi évoque, dans une vidéo postée sur Rue89.com, « sa liberté d'artiste et son droit de s'amuser ».

Il convient de préciser qu'un avertissement est proposé en début du docufiction :

L'affaire Ben Barka n'a jamais été élucidée. Cette œuvre est le regard personnel des auteurs et du réalisateur. De ce fait, l'hypothèse développée

dans ce film sur la disparition du leader marocain relève de la fiction, même si elle s'appuie sur des faits historiques. En effet, le réalisateur propose aux téléspectateurs le choix d'accréditer la version de la disparition du corps de Medhi Ben Barka dissous dans une cuve d'acide. Or, cette version n'a été validée que par une seule source : un agent des services secrets marocains⁵⁴.

L'avantage de ce docufiction est sans aucun doute la qualité de son scénario, la qualité des décors et le jeu des acteurs qui permettent aux téléspectateurs d'y voir clair dans l'Histoire mais deux points de vue se confrontent ; celui de la famille qui regrette de ne pas avoir été consultée : « Pour tous les autres projets, les auteurs ont pris contact avec nous. Nous n'avons jamais influé sur un projet, nous avons juste apporté des éléments pour éviter d'aller dans la mauvaise voie », et celui du réalisateur qui déclare : « En tant qu'artiste je peux donner ma propre vérité. C'est de la fiction. »

Dans le cas précis de ce docufiction, l'affaire n'est pas élucidée et le sujet est délicat donc le réalisateur émet des hypothèses qui peuvent apparaître comme des contre-vérités. La vérité est différente selon les protagonistes ; c'est pour cette raison que le générique rappelle que l'affaire n'a jamais été élucidée.

Nous pouvons constater que certains sujets laissent encore certaines blessures ouvertes et qu'il est difficile pour un réalisateur de satisfaire les attentes des téléspectateurs qui ont soif de suspens, d'action et de fiction et celles des familles qui ne connaissent pas encore la vérité et qui gardent en elles des souvenirs de leur propre vérité. En conclusion, les limites que posent la diffusion de ce docufiction sont essentiellement éthiques.

Le réalisateur travestit les faits historiques et se permet de nombreuses incohérences sans rapport direct avec les faits. Une nouvelle fois, la ligne entre fiction et réel est brouillée et les téléspectateurs en sont les premières victimes.

54. Affaire ben Barka tempête sur un téléfilm par Vincent Hugueux – le 21 janvier 2008 - Consultable : http://www.lexpress.fr/actualite/monde/affaire-ben-barka-tempete-sur-untelefilm_469486.html#j0B73KRg2fG5DoCz.99

2.3.2) Mitterrand à Vichy

Dans le docufiction *Mitterrand à Vichy* réalisé par Serge Moati et diffusé le 22 avril 2008 sur France 2, c'est également la famille et plus précisément la veuve de François Mitterrand, Danielle Mitterrand, qui reproche, dans un communiqué, au réalisateur « des inexactitudes de dates et surtout le fait que Mitterrand ait, un temps, été adepte de la révolution nationale prônée par le maréchal Pétain » et déplore « l'attitude déloyale et désinvolte de Serge Moati qui l'a conduit à travestir les faits⁵⁵ ». Dans ce docufiction le réalisateur revient sur une partie de la vie de François Mitterrand dont son passage à Vichy capitale de la zone libre et haut lieu du pouvoir, après son évasion d'un camp de prisonniers allemand en



Mathieu BISSON dans le rôle de François Mitterrand dans le docufiction Mitterrand à Vichy.

1941. Inspiré du livre *Une jeunesse française* de Pierre Péan, journaliste d'investigation français et ancien proche de François Mitterrand, ce docufiction revient sur le parcours de François Mitterrand de 1941 à 1945. L'histoire d'un prisonnier de guerre de 25 ans, évadé du stalag, qui arrive à Vichy. Pétainiste convaincu, il glisse peu à peu vers la résistance.

Le sujet choisi par Serge Moati, ancien conseiller de François Mitterrand en 1971, est complexe et fait partie des blessures de la France ; il est délicat à traiter, il ré-ouvre un pan douloureux de l'Histoire française.

55. *Mitterrand à Vichy, un docufiction qui fait polémique* – le 15 février 2008 - Consultable : <http://www.20minutes.fr/culture/213196-mitterrand-a-vichy-docu-fiction-fait-polemique>

Pour le réalisateur : « Nous ne sommes pas sur la même position. Ce n'est pas sa vision de François Mitterrand, mais je respecte ce qu'elle dit. Danielle Mitterrand est toujours amoureuse de l'éblouissant jeune homme qu'elle a rencontré en 1944. On a oublié qu'il existait des Français maréchalistes et antiallemands. »

En effet, le président Jacques Chirac, lors de son discours en 1995 sur la responsabilité de Vichy dans la déportation, assume l'implication de la France : « Oui la folie criminelle de l'occupant a été chacun le sait secondée par des Français, secondée par l'Etat français. »

Pour Jean Pierre Azéma, historien français et spécialiste de l'histoire de Vichy, Serge Moati a raison : François Mitterrand n'est pas antisémite ; il précise que les anachronismes sont le péché fondamental de cette période. La majorité des Français ne se sont pas souciés des Juifs et n'ont pas participé à des opérations de sauvetage; ils ne pensaient qu'à la répression : des vichysto-résistants selon le terme employé par Jean-Pierre Azema⁵⁶. Johanna Barasz, professeur certifié d'histoire géographie et spécialiste de la résistance, définit les vichysto-résistants « comme des hommes dont l'expérience vichyste marque d'un point de vue idéologique, organisationnel, stratégique et/ou relationnel les formes de leur résistance ».

Dans ce docufiction, Serge Moati met en avant le fait que la vérité peut être trompée par des sentiments que l'on a ressenti et que certaines périodes de l'Histoire sont plus délicates à traiter que d'autres. Le réalisateur, d'un point de vue subjectif, souhaite comprendre ce qui s'est passé. Ce docufiction est pour lui « un combat passionné et acharné fin de répondre à des interrogations ». Jean-Pierre Azéma souligne, quant à lui, un docufiction « globalement bon, qui évite le pire et les pièges. Il affronte les questions qui interrogent l'opinion

56. Propos recueillis par Thierry Leclère le 22/04/08. Consultable : <http://television.telerama.fr/television/mitterrand-a-vichy-suite-l-historien-jean-pierre-azema-repond-aux-questions-qui-fachent,28056.ph>

publique ». Seul bémol « Pétain qui apparaît ridicule ». Quant à l'historien, Gérard Guicheteau, proche de Danielle Mitterrand : « Moati picore les seules anecdotes du livre de Péan qui servent la version qu'il veut donner au public. » Serge Moati a souhaité apporter dans ce docufiction sa pensée et sa représentation historique de cette période sombre de l'Histoire. Il a peut-être aspiré, à travers ce docufiction très personnel, à comprendre le comportement et la vision de François Mitterrand. Le débat reste donc ambigu. Il est vrai que les « légendes » forcément inexactes persistent concernant la période sous Vichy décrivant sans nuance soit une France résistante soit à l'inverse un pays « collaborateur ».

Le docufiction a cet avantage de faire bouger le balancier historique en mélangeant fiction et archives.

Ce docufiction relevant de l'interprétation politique a été suivi en seconde partie de soirée d'un documentaire *Mitterrand à Vichy, le choc d'une révélation* ce qui a le mérite de proposer aux téléspectateurs une approche approfondie de cette période de l'Histoire.

2.3.3) Vol AF 447 Rio/Paris

Dans le cadre de l'émission *Pièces à conviction*, le docufiction *Vol AF 447 Rio/Paris : les raisons d'un crash* est diffusé le 14 mars 2012 sur France 3, soit trois mois avant la publication du rapport final concernant les raisons du crash du vol. Ce docufiction retrace donc les dernières secondes du vol AF447 : « Voilà reconstitué les quatre dernières minutes du vol AF 447. » Les familles des victimes ont réclamé sa suspension « jusqu'à clôture des enquêtes et expertises en cours ». Pour eux la diffusion est prématurée. En effet, le docufiction, mélangeant images d'archives, scènes de reconstitution, témoignages face caméra et présence de la voix-off, débute en indiquant aux téléspectateurs : « Notre enquête relève tout ce qui s'est réellement passé. »

Pour l'avocat des familles, le docufiction développe une thèse selon laquelle la réaction des pilotes est en cause. La juge des référés Anne-Marie Sauteraud les a déboutés. En effet, la présidente a reconnu la difficulté pour « le père d'un copilote d'entendre les dernières paroles de son fils à la télévision et de voir un

acteur jouer son rôle dans une reconstitution alors que l'enquête est toujours en cours ». Elle a toutefois considéré que les atteintes dénoncées n'étaient pas démontrées. En effet, pour Anne-Marie Sauteraud : « Les demandeurs ne prouvent pas que la diffusion de l'émission entraînerait pour eux des conséquences irréparables. La suspension de la diffusion d'une œuvre audiovisuelle est par sa nature préventive l'une des plus radicalement contraire à la liberté d'expression ».

Le docufiction retranscrit, pourtant, cette thèse qui équivaut à une prise à parti dans une affaire. De nombreux témoignages accréditant cette thèse se succèdent face caméra : Pierre Eyssette, ancien responsable des facteurs humains à Air France, Jean François Huzen, pilote chez Air France et Pascal Medal, Directeur de la certification de l'Agence Européenne de la Sécurité Aérienne.



Scène de reconstitution Vol AF 447Rio/Paris : les raisons d'un crash.

De plus, le vocabulaire utilisée par la voix-off étaye ce parti pris : « La confusion dans le poste de pilotage est totale », « A force de tirer sur le manche le co-pilote cabre l'avion », « Le jeune co-pilote reprend les commandes pousse le manche mais pas suffisamment longtemps pour stabiliser l'avion », « L'avion tangué d'une aile sur l'autre le jeune co-pilote tente de le stabiliser...en vain. » Pourtant France 3 assure avoir mené une enquête impartiale. « Le but n'était pas de charger les pilotes. Mais tous les gens qu'on est allés voir nous ont amené à nous interroger sur la responsabilité des pilotes » affirme Patricia Loison qui présente le magazine *Pièces à conviction*.

Le vocabulaire utilisé par la voix-off, les scènes de reconstitution, les témoignages face caméra convergent vers la même théorie : la réaction des pilotes aurait conduit au crash de l'avion.

Cette reconstitution est « un choix éditorial assumé », a expliqué Jean-François Gringoire, rédacteur en chef. Il a également défendu le choix du format docufiction car, pour lui, « il est adapté au reportage télévisuel, utilisé depuis longtemps par les télévisions anglo-saxonnes. La dimension émotionnelle est plus forte si vous la visualisez avec des comédiens » a-t-il fait valoir.

Ce docufiction qui traite d'une enquête en cours laisse les téléspectateurs dans le doute. Sont-ils face à un docufiction d'investigation journalistique ? Ou simplement devant un docufiction sensationnel ? D'après les propos de Jean-François Gringoire nous pouvons envisager que le choix opté a été celui de l'audience et du sensationnel. En effet, à aucun moment le docufiction ne propose une autre théorie, les téléspectateurs assistent donc à une interprétation totale puisque les faits ne sont pas prouvés. Justement, étant donné que les faits ne sont pas prouvés, il aurait été judicieux d'ouvrir un débat sur les différentes théories possibles.

2.4) Conclusion du chapitre.

Dans ce chapitre intitulé « Le docufiction au cœur de certaines polémiques » nous avons pu constater que les polémiques sont dues essentiellement à deux aspects :

- Le sujet du docufiction touche une « affaire » qui n'a pas été élucidée (cf : *Le vol Paris/Rio*, *L'affaire Ben Barka*). Le réalisateur émet donc des hypothèses basées sur des recherches (archives, témoignages écrits ou oraux) mais ces hypothèses sont essentiellement liées à la propre interprétation du réalisateur. Elles ne conviennent pas aux personnes concernées qui sont en attente de faits prouvés scientifiquement ou historiquement.
- Le sujet concerne un pan douloureux de l'Histoire française (cf : *Affaire Mitterrand à Vichy*) ou des personnages controversés (cf : *Edouard*

Drumont, auteur en 1886 d'un ouvrage *La France juive* et célèbre théoricien de l'antisémitisme en France) ce qui engendre des avis divers et contraires. Certains producteurs ou diffuseurs ne sont pas favorables à la diffusion de docufictions traitant de ce type de sujet. En effet, leurs craintes est basées sur le fait de perdre leur audience et d'être au cœur de certaines polémiques surtout si le contexte national s'y prête.

Nous pouvons également nous demander si ce n'est pas la spécificité du service public de diffuser des docufictions controversés. Qui d'autre peut les diffuser ? Cela reste un pari audacieux car cela permet aux téléspectateurs de connaître des pans de l'histoire peu connus du grand public. Nous retrouvons ici le côté pédagogique des docufictions ; polémique rime souvent avec réflexion. Les téléspectateurs sont donc amenés à s'interroger sur la version proposée.

Chapitre 3 : Le docufiction une création originale.

Le docufiction en raison de son genre hybride, mélange de la fiction et du réel, apparaît comme un genre original et de création qui permet de « tirer la télé vers le haut⁵⁷ » d'après les propos de Pierrette Ominetti.

Le catalogue des docufictions réalisé, ces dix dernières années, pour la télévision française est varié. En effet, nous avons pu constater dans nos différents chapitres que de nos nombreux thèmes ont été traités. Longtemps considéré comme secondaire car ce n'est ni un documentaire ni de la fiction, il a gagné enfin ses lettres de noblesse « parce qu'il mêle la fiction aux documents et récits officiels et qu'il est plus divertissant que le pur documentaire, le genre a été longtemps décrié par les historiens, notamment inquiets des détournements que l'on pourrait en faire. Par le sérieux de nos productions, nous leur avons prouvé le contraire » explique Dana Hastier, directrice de l'unité documentaire de France 3⁵⁸. En effet, de nombreux historiens collaborent au scénario des docufictions. Dans *Qui a tué Jaurès ?*, par exemple, nous pouvons noter les interventions de Christophe Prochason, historien, et de Jacqueline Lalouette, spécialiste de l'histoire politique et religieuse, qui étayent le docufiction.

Certains docufictions historiques dont *Versailles, le rêve d'un roi*, diffusé sur France 2 le 3 janvier 2008, a été salué par les critiques. L'ingénieuse trouvaille des scénaristes consiste à raconter les phases de la construction du château au rythme des liaisons du roi Louis XIV avec trois femmes (Mademoiselle de la Vallière, Madame de Montespan et Madame de Maintenon) qui ont compté dans sa vie. Les conservateurs du château de Versailles ont validé le scénario ainsi que le docufiction de Thierry Biniski. Véritable gage de qualité, le docufiction qui a bénéficié d'un budget de 2.6 millions d'euros a été préacheté par la chaîne BBC⁵⁹.

57. Pierrette Ominetti, Directrice déléguée à la coordination des programmes et de la production à Arte.

58. Interview *TV magazine* du 18 mai 2014.

59. Site internet Lefigaro.fr *Louis XIV, le monarque bâtisseur*. Consultable sur : <http://www.lefigaro.fr/culture/2008/01/03/03004-20080103ARTFIG00370-louis-xiv-le-monarque-batisseur.php>

D'autres docufictions, en revanche, n'ont pas connu le même succès comme *Changer la vie* sur François Mitterrand de 1981 à 1983. Il est difficile de connaître les raisons exactes mais selon nos analyses, nous avons pu remarquer que les docufictions dont le thème concerne une période contemporaine, dont les téléspectateurs appréhendent déjà le sujet, ne remportent pas le même succès que ceux concernant les ères les plus éloignées où le téléspectateur est soucieux de connaître le passé. De plus, les docufictions traitant de notre époque contemporaine manque souvent d'objectivité car le réalisateur peut développer sa propre opinion et les nombreux témoins présents lors de ces événements peuvent remettre en doute la version proposée. En revanche, plus la période traitée est éloignée, plus les témoignages, les archives et les preuves du passé manquent ce qui permet aux réalisateurs de développer leur opinion plus facilement ; le docufiction est donc moins contestable d'un point de vue historique ou scientifique. Au fil des années, la plupart des thèmes ont été traités et diffusés par les chaînes de télévisions (la Préhistoire, l'Antiquité, la vie des hommes politiques...). Les réalisateurs et les diffuseurs ont dû redoubler d'originalité pour attirer les téléspectateurs. Cette recherche d'audience repose à présent sur l'originalité. En effet, le docufiction a développé, au fil des années, des scénarios élaborés répondant à l'attente et au besoin des téléspectateurs.

Le docufiction, ce genre hybride mélangeant fiction, documents d'archives et analyses scientifiques a su conquérir un public nouveau peu habitué à visionner des documentaires « purs ».

Nous pouvons donc dire que le genre docufiction est une création originale en raison :

- De son statut.
- De son scénario.
- Des thèmes abordés.

Après avoir énuméré les différentes raisons liées à l'originalité des docufictions, il serait judicieux à présent de les définir plus précisément.

3.1) Le docufiction : une création originale en raison de son statut.

Pour Jérôme Prieur, écrivain, réalisateur de documentaire et cinéaste français, il existe aujourd'hui majoritairement deux modèles en documentaire : les docufictions et le grand reportage.

Le premier fabrique des images qu'on ne peut pas montrer, des images invisibles lorsqu'on ne dispose pas d'archives comme pour la traversée du désert de de Gaulle ou le Cuirassé potempkine. Le grand reportage est l'autre modèle envahissant : il progresse, comme en témoigne le changement du classement des œuvres par la Société Civile des Auteurs Multimédias, pour qui le grand reportage est aujourd'hui assimilé au documentaire unitaire. Il complète ce que l'image ne peut pas dire par du texte et du commentaire et ne fait plus confiance au regard du spectateur. Le documentaire a une place réduite entre ces deux modèles très forts⁶⁰.

En effet, selon la Société Civile des Auteurs Multimédias, les reportages diffusés dans le cadre des émissions telles que *Envoyé Spécial*, *Zone interdite*, *Enquête Exclusive* ou encore *Capital*, qui captent un public toujours nombreux, sont définis comme du grand reportage. De plus, le documentaire de création et le grand reportage sont classés dans la même catégorie car chaque genre peut, selon la SCAM, se trouver dans une même famille en termes d'exigence et de qualité. Or, par ce classement le documentaire se retrouve à s'adapter aux normes et perd sa notion du point de vue de l'auteur. Comme nous l'avons souligné dans notre deuxième chapitre (*Les limites et les apports du genre*), il n'existe pas de classement propre au docufiction donc il peut être considéré comme un genre à part entière. Ce sujet n'a pas été évoqué lors de ces rencontres du Centre National du Cinéma et le statut original du docufiction reste malheureusement flou entre documentaire et fiction.

60. Discours prononcé lors de la quatrième rencontre CNC-SACD-SCAM du lundi 2 juin 2008.

3.1.1) Un genre à part entière.

En effet, le statut du genre docufiction, ce mélange hybride entre fiction et documentaire est à lui seul original.

Au documentaire, il emprunte les archives, le témoignage de personnages réels et la voix-off. De la fiction, nous retrouvons des acteurs, des dialogues, une scénarisation, un décor, de l'émotion, du suspens et de la dramaturgie.

La fiction a cet avantage d'une véritable maîtrise en amont et permet d'imaginer comment des processus complexes de décisions on pu se dérouler.

Le documentaire, quant à lui, a cet avantage, selon la définition de Jean Vigo, réalisateur français décédé à l'âge de 29 ans, d'être « un film documenté » et « d'interroger le téléspectateur sur un sujet ».

Nous pouvons donc nous demander comment est apparu ce genre hybride à la télévision et si les docufictions peuvent être considérés comme un genre à part entière.

Les diffuseurs, les différentes chaînes de télévision, sont les premiers à avoir déceler les nombreux avantages liés au marketing et à l'audimat de ce nouveau genre. Les documentaires ont toujours été relégués à des heures tardives (96% des documentaires sur TF1 et 74% sur France 2 sont diffusés entre minuit et six heures)⁶¹. Il convenait donc de « dénicher » un nouveau genre télévisuel afin de toucher un audimat plus large. Le succès de la BBC *Sur la terre des dinosaures* donne des idées aux Français et les téléspectateurs découvrent sur leur écran de télévision *L'Odyssée de l'espèce* qui a rassemblé 8,7 millions de téléspectateurs.

Le premier docufiction français fut diffusé en 2003 et face à son succès d'audience, les chaînes de télévision ont diffusé de nombreux docufictions. Même si à la base le genre a été créée pour augmenter l'audimat, élargir et attirer un nouveau public, force est de constater que le genre perdure et que les docufictions font partie intégrante de notre quotidien.

61. Palmarès documentaire des diffuseurs publié par la SCAM à l'occasion du *Sunny Side of the doc* 2013.

Le docufiction tend ainsi à se rapprocher du produit idéal de la télévision : il est valable pour des publics de tous milieux et de toutes catégories d'âge en empruntant le lexique de la dramaturgie et de l'émotion.

Il permet également d'entrer directement au cœur du sujet, à condition d'une recherche documentée, et d'apporter cet aspect pédagogique.

3.1.2) Analyse du docufiction *Le Cerveau d'Hugo*.

Afin d'approfondir notre réflexion, nous analyserons le docufiction de Sophie Révil, productrice et réalisatrice française, qui traite d'un thème sensible : l'autisme. Elle a réalisé une belle performance en réunissant en moyenne 3,7 millions de téléspectateurs soit 13,5% de part d'audience selon Médiamat - Médiamétrie.

Face à une concurrence particulièrement difficile, dicit le communiqué de France télévisions, France 2 se félicite d'avoir réuni les téléspectateurs « au travers d'un programme documentaire de création originale, qui s'articule sur des valeurs humanistes. Cela conforte le statut et la mission de France 2, chaîne de l'événement, de la différence et de la création au service de tous ».

Le Cerveau d'Hugo, diffusé le mardi 27 novembre 2012 à 20h45 sur France 2, raconte l'histoire mouvementée et bouleversante d'Hugo depuis sa naissance jusqu'à l'âge de 22 ans, grâce à des acteurs de différents âges qui incarnent le personnage dans les différentes situations de la vie quotidienne. Hugo, « personnage fictif inspiré de tous les autistes rencontrés pour le tournage », explique Sophie Révil, est incarné, à l'âge adulte, par le jeune acteur belge Thomas Coumans. La fiction est enrichie par des témoignages d'autistes, enfants, adolescents ou adultes sur leurs angoisses, leur isolement intérieur, leurs difficultés à communiquer ainsi que leurs parents.

Par ailleurs, les témoignages d'autistes de tout âge interrompent souvent la fiction et permettent de mieux comprendre ce qui se passe pour Hugo, de donner des exemples de situations vécues. Les témoins parlent très ouvertement et leur grande sensibilité permet d'appréhender un peu leur univers

doublé par la voix de Sophie Marceau, actrice préférée des Français, le docufiction retrace aussi le procédé de découverte de l'autisme grâce à des images d'archives,

et nous fait voyager à l'intérieur du cerveau humain à partir des dernières découvertes tout en faisant preuve de vulgarisation scientifique.

Lors de la projection à la presse, Josef Schovanec, témoin dans le docufiction, chercheur en sciences sociales et philosophie et atteint du syndrome d'Asperger (une forme d'autisme sans déficience intellectuelle ni retard de langage), s'est dit « impressionné par le travail de documentation », jugeant le film réaliste. « C'est un film qui prend le temps d'expliquer ce qu'est l'autisme », a commenté le psychiatre François Pinabel, spécialiste de l'autisme et conseiller scientifique sur le projet.

Le docufiction peut-il faire évoluer le regard des autres? : « J'espère que ce film pourra initier un tel mouvement, mais c'est un travail de longue haleine qui nous attend », a jugé Josef Schovanec⁶².

De plus, le genre documentaire a besoin d'un nouveau souffle et le docufiction permet de « moderniser » l'image du documentaire et aborder des thèmes aussi variés que divers.

Ce type de réalisation « confère au documentaire une teinte plus jeune, plus moderne, plus ludique... ». Il permet « d'élargir le public du documentaire, de le rajeunir en apportant la notion de plaisir avec de savants cocktails de fiction, de reconstitution⁶³ ».

De part son efficacité, le docufiction *Le cerveau d'Hugo* répond aux attentes suivantes :

- **La qualité pédagogique.** Dans ce cas là, vulgarisation scientifique de l'autisme.
- **La qualité du scénario.** Des acteurs représentent un autiste durant les

62. Challenges.fr – 26 novembre 2012 – *Le cerveau d'Hugo : docu-fiction sensible sur l'autisme Asperger, mardi soir sur France 2*. Consultable : <http://www.challenges.fr/monde/20121126.FAP6630/le-cerveau-d-hugo-docu-fiction-sensible-sur-l-autisme-asperger-mardi-soir-sur-france-2.html>

63. Sophie DACBERT, rédactrice en chef adjointe de l'hebdomadaire des professionnels du cinéma : *Le film français*, 2003.

différentes périodes de sa vie et des témoignages réels viennent ponctuellement accréditer ses propos.

- **La voix-off** interprétée par Sophie Marceau, voix chaleureuse et connue du grand public qui accompagne et guide les téléspectateurs.

Dans *le Cerveau d'Hugo* le docufiction n'a pas été réalisé dans le seul but d'augmenter les audiences des diffuseurs, mais pour apporter un nouveau regard sur l'autisme, permettre aux téléspectateurs de comprendre leurs difficultés dans leur vie quotidienne ainsi que de diffuser un message de tolérance afin de sensibiliser le public sur cette problématique.

3.2) **Le docufiction : une création originale en raison de son scénario.**

Depuis que les docufictions sont diffusés à la télévision, les téléspectateurs ont pu découvrir des scénarios toujours plus originaux les uns que les autres.

Comme nous l'avons évoqué en introduction de notre chapitre, de nombreux docufictions sont originaux en raison de leur scénario, comme *Dans la jungle*, réalisé à partir d'un travail de recherche effectué auprès de cinquante sept femmes politiques, qui retrace à travers quatre profils types les résultats des recherches sociales de la réalisatrice. Le résultat est étonnant et original.

3.2.1) **14, des armes et des mots : l'approche.**

Le docufiction *14, des armes et des mots* diffusé le mardi 13 mai 2014, sur la chaîne Arte apparaît également comme un scénario singulier. En effet, basé sur des journaux de guerre et la correspondance de quatorze témoins et acteurs de la Première Guerre Mondiale, ce docufiction de production française et allemande mêlant archives (inédites et vérifiées par de nombreux historiens) historiques et scènes reconstituées par des acteurs, dont les dialogues respectent le contenu des écrits des protagonistes, fait preuve d'un scénario recherché et élaboré. Il est important de ne pas oublier que l'année 2014 est également marquée par le centenaire du début des hostilités de la Grande Guerre. Pour commémorer cet événement, Arte et l'ARD (Allemagne) présentent une production télévisuelle en plusieurs volets. Un réseau mondial d'historiens a

collaboré au projet sous la direction d'Olivier Janz (Professeur d'Histoire contemporaine à l'Université libre de Berlin, Directeur de l'Encyclopédie de la première Guerre Mondiale), Stéphane Audoin Rouzeau (Co-directeur de l'Historial de la Grande Guerre de Péronne) et Peter Englund (Secrétaire perpétuel de l'académie suédoise). Le but essentiel de ce docufiction est d'élargir le thème de la Grande Guerre aux plus jeunes mais également de mettre en avant un aspect politique : la relation franco-allemande à travers la commémoration des 100 ans de la guerre 1914 -1918.



Phrase d'introduction du docufiction 14, *des armes et des mots*.

Il convient également de préciser que la démarche en elle-même du réalisateur est originale. En effet, la guerre est racontée à travers le point de vue de tous les belligérants. Ce ne sont pas les événements, les batailles et les faits qui sont au premier plan mais la vie des hommes et des soldats qui les ont vécus. Dans l'émission *L'humeur vagabonde* sur France Inter diffusé le mardi 29 avril 2014, Jan Peter, le réalisateur allemand revient sur les critères de sélection des différents témoignages (son équipe a récolté 1000 journaux de guerre pour un résultat final de 14 témoignages).

Son but était de recueillir des lettres ou des journaux intimes qui mettaient en avant :

- Une réflexion autour des erreurs commises.
- Une transformation physique ou psychologique de ses personnages au cours de la guerre.
- Ne pas expliquer que la guerre des soldats mais les conséquences sur

leur vie quotidienne (famille, vie sociale...).

- Ne pas avoir que des journaux d'intellectuels mais de tous horizons et niveaux.
- Respecter la perspective des nations car la guerre est vécue différemment que l'on soit russes, français, autrichiens ou allemands.

3.2.2) L'originalité.

L'un des points originaux de ce docufiction réside dans le jeu des acteurs. En effet, les personnages tournent leur visage face à la caméra pour témoigner ce qui permet aux téléspectateurs de prendre du recul afin de réfléchir et de se sentir concernés par la situation en créant ce lien d'intimité universel (les acteurs s'adressent directement à nous). Afin que les téléspectateurs s'approprient le thème et les personnages, un lien ténu est créé afin de respecter les différents points de vue.



La protagoniste tourne son visage face à la caméra pour témoigner.

L'autre point original de ce docufiction est le portrait de chaque personnage qui s'appuie sur des archives et des explications historiques. De plus, la voix-off habituelle est remplacée par la lecture de bribes de journaux intimes.



Recontextualisation à base d'images d'archives.

Ce docufiction, en raison de sa qualité et de sa rigueur, prouve aisément que le docufiction peut-être considéré comme une création originale. En effet *14, des armes et des mots* démontre la réalité de cette guerre de façon déroutante et attachante à travers le destin de ces quatorze personnages. En effet, la production adopte ici les moyens de la dramaturgie d'une série télévisée de fiction sans pour autant abandonner la rigueur historique du documentaire. Le réalisateur Jan Peter a voulu « à travers cette aventure folle, garder le cap et expliquer à travers des comédiens les différents thèmes de la guerre 14-18 ».

3.3) Le docufiction : une création performante et originale.

Comme nous l'avons analysé dans nos précédents chapitres, l'essor du docufiction a démarré en réaction à l'arrivée de ce nouveau genre hybride liée au succès sur la BBC du docufiction *Sur la terre des dinosaures* et de *l'Odysée de l'Espèce* sur France 3.

3.3.1) La recherche d'audience.

Même si la performance des documentaires français dans le monde n'est pas à démontrer, il convient de noter que la diffusion des documentaires est souvent programmée sur des chaînes dédiées. Sur une période de cinq ans (2009-2014), la France place trois documentaires parmi les titres les plus performants dans le monde : *Apocalypse : la première Guerre mondiale* d'Isabelle Clarke et de Daniel Costelle, diffusé sur France 2 le 18 mars 2014, a rassemblé 5 880 000 téléspectateurs soit 22,5% de part de marché. *Home* de Yann-Arthus Bertrand

diffusé mondialement le 5 juin 2009, à l'occasion de la journée mondiale de l'Environnement, a rassemblé 8 millions de téléspectateurs sur France 2 et *Planète Océan* du même réalisateur a été diffusé le 23 décembre 2012 sur France 2. Mais ces bons résultats ne concernent que certaines catégories de film : l'histoire avec des archives et la nature. Les documentaires de création singuliers sont rares de part les espaces pour ce type de format, tant sur les chaînes françaises qu'étrangères, et en raison de la préférence des télévisions pour des sujets rassembleurs. Il est difficile d'établir la part d'audience propre au documentaire pur et aux docufictions car le genre documentaire tel que défini par Médiamétrie recouvre un périmètre plus large que le seul documentaire de création.

C'est pour ces raisons que dès la diffusion en 2003 de *L'Odyssée de l'Espèce*, qui a rassemblé 8 millions de téléspectateurs, le genre docufiction a été inauguré et de nombreux docufictions traitant des sujets consensuels et classiques sans archives : l'Égypte, l'Antiquité, la Préhistoire, l'assassinat d'Henri IV, la construction des cathédrales... seront diffusés. En effet, les meilleures audiences annuelles des documentaires diffusés entre 2003 et 2011 à la télévision sont enregistrées par France 2 ou France 3. Quatre docufictions occupent la première place au cours de la période : *L'Odyssée de l'Espèce* en 2003, *Dernier jour de Pompéi* en 2004 qui a rassemblé 8,2 millions de téléspectateurs sur France 2, *Homo Sapiens* en 2005 qui a attiré 8 millions de téléspectateurs sur France 3 et *Le Sacre de l'Homme* en 2007 qui a rassemblé 5,4 millions de téléspectateurs sur France 2.

3.3.2) La recherche de l'originalité.

Face à ces nombreux succès et afin de s'assurer d'une audience maximale, les producteurs, les diffuseurs et les réalisateurs doivent donc faire preuve d'imagination et d'originalité afin de proposer de nouveaux sujets.

Des années 2011 à 2014, le public découvre un renouvellement de la production audiovisuelle grâce à la diffusion de docufictions aux thèmes variés et originaux, à la scénarisation singulière et quelques fois aux sujets polémiques.

Ainsi, les téléspectateurs visionnent *Un cœur qui bat* sur la greffe du cœur diffusé sur France 2 le 27 janvier 2011, *Le cerveau d'Hugo* sur l'autisme diffusé le 27 novembre 2012 sur France 2, *Drumont l'histoire d'un antisémite français* diffusé le 19 mars 2013 sur France 2 ou encore *La journée dans la vie d'un dictateur*, immersion dans l'intimité de trois dictateurs, diffusé le 24 février 2014 sur Planet +. Dans ce dernier exemple, à base d'images d'archives, de témoignages et de scènes jouées par des acteurs sosies, les visages des acteurs ont été détournés et sont remplacés par les vrais visages des dictateurs tirés d'archives d'actualité. Ce trucage mêlant vrai et faux sur une même image d'archive est une création française.

3.4) Conclusion du chapitre.

Les nombreux exemples que nous avons développés dans notre chapitre démontrent que les docufictions sont en perpétuelle évolution afin de cibler un public toujours aussi large et nombreux.

En effet, le catalogue des docufictions réalisé ces dix dernières années est varié et démontre de nombreuses créations originales. Longtemps considéré comme secondaire, car ce n'est ni un documentaire, ni une fiction, le docufiction a gagné peu à peu ses lettres de noblesse.

A travers notre analyse, nous pouvons donc affirmer que le genre docufiction est une création originale en raison de son statut, de son scénario et des thèmes abordés qui permettent une recherche de l'audience et de l'originalité.

Le docufiction *Le cerveau d'Hugo* démontre que ce genre à part entière peut développer des thèmes sensibles comme l'autisme grâce à des images d'archives et des scènes de reconstitution. Le docufiction *14, des armes et des mots*, quant à lui, met en évidence la rigueur historique à travers le jeu des comédiens.

Dans notre troisième partie, nous nous attacherons à définir la part de fiction, le rôle de l'utilisation des images d'archives et l'influence de la télé réalité dans les docufictions. Cette approche nous permettra de répondre aux interrogations de



François Jost, publiées dans un article intitulé *La promesse des genres. Comment regardons-nous la télévision*, édité dans la revue *Rastros Rostros* numéro 27 Vol.14, sur la place du docufiction. En effet, faut-il le rattacher au monde réel ou au monde fictif ? Faut-il le considérer comme une espèce de documentaire et le rattacher au monde réel ?

Troisième partie – Le docufiction entre fait historique et fiction.

Chapitre 1 : La question de l'archive.

L'utilisation des archives aussi bien dans un documentaire, que dans un docufiction, permet d'évoquer le passé grâce à de nombreux témoins et surtout de légitimer le récit. En effet, que les archives soient de guerre, issues d'un film de famille, d'un documentaire historique, scientifique ou expérimental, elles peuvent apparaître comme la preuve d'une réalité historique. Elles permettent également de transmettre le passé aux générations futures et de nous éclairer afin de mieux comprendre notre présent. Elles sont souvent interprétées comme le pont entre le passé et le présent.

Aussi bien audiovisuelles que photographiques, les archives peuvent être utilisées comme moteur du récit. En effet, elles sont de véritables indices et acquièrent une véritable autonomie narrative. Malgré les nombreux apports des documents d'archives, il est essentiel de ne pas tomber dans le piège des archives utilisées comme des illustrations ou des preuves et diffusées hors de leur contexte d'origine. Il est important que, de nos jours, les archives soient accompagnées d'explications, basées sur la voix-off et des recherches scientifiques vérifiées. Le documentaire d'archive s'est imposé comme un sous genre du documentaire à la fin de années 1980. Dès 1988, la volonté politique des Français et des Allemands est de créer une chaîne de télévision commune : Arte. L'objectif est de mieux faire connaître aux Français et aux Allemands leur culture respective pour mieux les rapprocher et encourager l'intégration européenne. La naissance d'Arte accorde donc une place importante au documentaire avec notamment l'émission *Histoires parallèles* de Marc Ferro diffusé à partir de 1992 qui analyse des événements historiques⁶⁴.

64. Edouard Mills-Affif- Maître de conférences à Paris 7. Analyse vidéo sur le site : <http://www.surlimage.info/ecrits/documentaire.html>

France 3 a également joué un rôle prépondérant avec une case réservée aux documentaires à caractère historique avec la diffusion du programme *La case de l'oncle doc* diffusé les lundis en deuxième partie de soirée. La contrainte essentielle des documents d'archives est soulevée par Franck Ferrand, journaliste spécialisé en histoire qui intervient régulièrement sur la radio Europe 1, qui souligne que « la vérité sur l'image d'archive passe par c'est ce qu'a voulu dire l'auteur ». A travers l'image, le réalisateur exprime son ressenti et nous devons contextualiser sa démarche. En effet, l'image d'archive est l'œuvre de son réalisateur et apparaît donc comme le propre reflet de l'auteur. Marc Ferro, historien, souligne également que pour lui « tous les documents doivent être analysés comme des documents de propagande ». En effet, il est important de nous demander qui est l'auteur de ces documents d'archives. Quel est le message qu'il souhaite véhiculer ? Il faut vérifier la crédibilité des archives, les confronter à d'autres et surtout ne pas sortir les archives de leurs contextes.

De manière générale, les Français ont toujours souhaité s'interroger, faire le bilan sur le siècle qui s'est écoulé. Les chaînes de télévision ont toujours accompli leur devoir de mémoire (guerre 1914-1918, guerre 1939-1945, guerre d'Algérie...). Il est vrai qu'avec soixante-dix ans d'existence, la télévision a exploré de nombreux styles et les docufictions répondent à la réinvention de formes nouvelles pour raconter l'Histoire.

Il convient à présent de bien établir les distinctions entre le « monde » historique et celui de la fiction.

Karl Popper, philosophe des sciences du XX^{ème} siècle, attribue un critère essentiel afin de faire la distinction entre monde de la fiction et monde historique : **la falsifiabilité**. Il met en place un principe méthodologique de falsification et affirme que nous ne pouvons pas atteindre la vérité absolue mais nous pouvons seulement approcher de la vérité. Sa remarque bien connue est la suivante : « Vous pouvez voir très souvent des cygnes blancs. Vous ne serez jamais en mesure de dire que tous les cygnes sont blancs. Pourtant, si vous voyez un cygne noir, cela vous permet tout de même de dire que tous les cygnes ne sont pas blancs et de cette manière on s'approche un peu plus de la vérité. » Par cette métaphore, nous pouvons établir un lien avec les archives qui

nous permettent seulement une approche de la vérité mais ne reproduisent pas la vérité absolue. De plus, les auteurs des archives livrent aux téléspectateurs leur propre représentation subjective du monde et ce n'est peut-être pas la même vision que peuvent avoir les autres témoins.

François Niney, maître de conférences à Paris 3, donne deux exemples⁶⁵ de différenciation entre le monde de la fiction et le monde historique. Il s'appuie pour le monde de la fiction sur cet exemple : « Sherlock Holmes ne fumait pas la pipe et je vais le prouver. Pour le prouver vous n'avez que ce qu'a dit Conan Doyle sur son personnage. » Concernant le monde historique, François Niney prend l'exemple d'un personnage historique : « Churchill fumait le cigare ; cette hypothèse peut être démontrée grâce à l'utilisation d'images d'archives ou de documents historiques. » Le monde historique est ouvert, vérifiable et « complétable » tandis que le monde de la fiction est un monde clos, infalsifiable et d'une certaine manière il est complet ; il se suffit à lui-même. Les téléspectateurs visionnent le monde que l'auteur a bien voulu leur donner. Les archives, étant la représentation de l'auteur, ne sont-elles pas le reflet de leur propre monde ?

Jean-Luc Lioult, Responsable de la section Cinéma à l'Université de Provence, définit la frontière entre la fiction et la non fiction. Pour lui : « Le cinéma, dans l'ensemble, embrasse une diversité et ce qui compte c'est la qualité des œuvres. Cette tendance contemporaine à la pensée post-moderne consiste à refuser de tracer une frontière entre fiction et non fiction. »

Armadillo est présenté comme un documentaire dans de nombreux médias comme *France Inter*, *Télérama*, *Le Monde*... mais sa mise en scène oscille entre codes du documentaire et codes de la fiction. Comment discerner fiction et réalité dans ce documentaire ? Comme nous l'avons vu précédemment avec l'analyse de Jean-Luc Lioult, le but du réalisateur d'*Armadillo* n'est-il pas seulement de proposer un documentaire qui ne souhaite pas distinguer fiction et non fiction ?

65. François NINEY, Maître de conférences à Paris 3. Consultable : <http://www.surimage.info/ecrits/documentaire.html>

Armadillo ne s'inscrit-il pas dans une tendance contemporaine à la pensée post-moderne qui consiste à refuser de tracer une frontière entre fiction et non fiction ? N'est-il pas dangereux d'utiliser le terme documentaire ?

Dans quelques décennies, ce film ne sera-t-il pas considéré comme un documentaire d'archive à part entière ?

Laurent Veray, historien du cinéma, déplore que les archives soient devenues « des marchandises comme les autres qui doivent être consommées. L'exigence de facilité, de formatage des programmes destinés à un large public pousse de plus en plus à actualiser le passé, à lui donner un autre statut médiatique ». Dans une dizaine d'années, cette vision ne serait-elle pas celle du film *Armadillo*?

1.1) Etude du docufiction *Armadillo*.

Sorti dans les salles françaises en 2010 et présenté comme un documentaire, *Armadillo* traite du sujet de la guerre en Afghanistan, qui a débuté en 2001, contre les talibans. Les deux protagonistes Mads et Daniel, sont partis comme soldats danois pour leur première mission dans la province d'Helmand, en Afghanistan. Leur section est positionnée à Camp Armadillo, sur la ligne de front d'Helmand, où ils affrontent des combats violents contre les Talibans. Les soldats danois sont là pour apporter leur soutien aux Afghans, mais à mesure que les combats s'intensifient et que les opérations sont de plus en plus effrayantes, Mads, Daniel et la plupart des soldats deviennent de plus en plus cyniques, creusant le fossé entre eux et les Afghans. Les sentiments de méfiance et de paranoïa prennent le relais, causant aliénation et désillusion. Le réalisateur danois Janus Metz a souhaité réaliser un film au plus proche de la réalité des nombreux combats menés en Afghanistan. Il a accompagné au quotidien une troupe de soldats danois.

Le Danemark était l'une des nations les plus favorables à une intervention en Afghanistan. Pourtant, personne ne s'intéressait vraiment à ce qui se passait là-bas. C'était devenu un *soap opera* auquel personne ne

s'identifiait. Avec *Armadillo*, je voulais ramener la guerre dans les salons. Dans le film de guerre, on retrouve toute la mécanique de la nature humaine : la relation entre l'être civilisé et le barbare, les rapports à la masculinité et la nature même de la violence⁶⁶.

Tourné comme un reportage utilisant des images en haute définition ou parfois des « plans agités » aux images instables, grâce à une caméra qui n'est pas fixée à un trépied mais directement portée par le cadreur, le mouvement proposé aux téléspectateurs est donc celui de l'opérateur. Nous pouvons donc dire que le mouvement en caméra portée permet au réalisateur de créer un malaise, une incertitude chez le spectateur comme si les téléspectateurs sont avec les personnages « dans le feu de l'action ».

1.1.1) Une fiction difficilement classifiable.

Dès la bande annonce, le réalisateur annonce : « Ce film n'est pas une fiction, ce film n'est pas un film de guerre, ce film est la réalité. » Nous pouvons nous demander si les propos du réalisateur sont légitimes. Il convient donc à travers nos analyses d'étudier les codes de la fiction, du documentaire et du film de guerre présents dans *Armadillo* afin de mettre en avant la légitimité ou non des propos du réalisateur.

Le documentaire commence par une situation temporelle : le mois de Janvier, mois durant lequel les événements se produisent, mais sans nous préciser l'année. Tout document historique est normalement daté. Le téléspectateur ne peut donc pas se situer complètement dans le temps ce qui permet d'élargir le thème afin de le rendre plus universel. Nous assistons, dès les premières images, à la cérémonie d'intronisation des soldats ; nous entendons la voix du capitaine qui leur indique leurs missions mais nous ne le voyons pas à l'écran.

66. Express culture - Article de Christophe Chadeaud sur le site de l'Express. Consultable : http://www.lexpress.fr/culture/cinema/janus-metz-l-afghanistan-etait-un-soap-opera-auquel-personne-ne-s-identifiait_945086

Le téléspectateur a donc la sensation de faire partie de cette cérémonie à la manière des émissions de télé-réalité où la voix-off donne des indications à des candidats.

Utilisant un autre code de la fiction, le *flash-back* ou retour en arrière, véritable procédé d'écriture de scénario, Janus Metz montre les jeunes soldats dans leurs familles avant leur départ pour l'Afghanistan. Puis, le réalisateur présente les soldats avec une musique entraînante et insouciante qui montre le contraste entre les familles conscientes du danger et les soldats épanouis de vivre cette nouvelle aventure.



Présentation des soldats.



Scène avec les familles des soldats.

Lors de la scène d'annonce du départ des jeunes soldats, le réalisateur utilise le plan rapproché afin d'individualiser les personnages. Le but est d'exposer aux spectateurs les réactions et les sentiments des personnages.

Les codes du documentaire utilisés ici ne sont ni l'utilisation de la voix-off ni du témoignage face caméra mais l'utilisation de titrages. Le réalisateur notifie avec précision les différents lieux et actions grâce aux explications mentionnées par des textes brefs incrustés dans l'image.



Exemple de titrages : *Home to 170 Danish and British soldiers*.

Certaines images sont prises à partir des casques des soldats ou en caméra portée par le cadreur. Le résultat est intéressant ; les téléspectateurs retrouvent les images tremblantes, instables et des plans mal cadrés qui donnent cette sensation d'image vérité-réalité. Les téléspectateurs se retrouvent à hauteur d'homme, à pied d'égalité avec ces soldats. Ils ne peuvent pas se poser en tant que juge. Cette technique a été utilisée très largement dans le film de Steven Spielberg *Il faut sauver le soldat Ryan*. Le réalisateur a souhaité utiliser un des codes classiques du documentaire : les images prises sur le vif.



En positionnant sa caméra sur son casque, le réalisateur nous invite à suivre les combats au plus proche de la réalité.

Dans *Armadillo*, filmé avec plusieurs caméras embarquées, les protagonistes ignorent la présence de la caméra, ils ne la regardent jamais. Par exemple, dans cette scène où des soldats danois rencontrent des afghans, qui sont seuls au milieu de nulle part, personne ne semble étonné de la présence d'une équipe de tournage. Nous pouvons donc nous demander si certaines scènes n'ont pas été rejouées. En effet, il nous paraît difficile que les protagonistes ne soient pas

intrigués par la présence de ces caméras. Deux possibilités se présentent donc à nous :

- La caméra cachée comme un documentaire de dénonciation.
- Le jeu d'acteurs comme dans toute œuvre de fiction.



Les protagonistes ne regardent à aucun moment la caméra.

1.1.2) Un brouillage volontaire entre fiction et réalité.

Même si *Armadillo* est présenté comme un documentaire, nous pouvons noter que le cinéaste a souhaité brouiller les cartes entre fiction et documentaire ; nous retrouvons dans ce film certains codes de la fiction mais aussi certains codes du documentaire. Nous pouvons noter la présence d'une musique qui accentue la dramatisation de la scène ; en revanche il convient de remarquer l'absence d'interviews ou de témoignages face caméra comme dans de nombreux documentaires. Du documentaire, le réalisateur emprunte les caméras embarquées, qui apportent des images tremblantes et réalistes, ainsi que des titrages qui sont présents afin d'apporter de la précision. De plus, le réalisateur propose aux téléspectateurs un sujet authentique, la guerre en Afghanistan, tourné dans les conditions et les lieux du réel.

De cette hyper réalité, qui fait que les sons et les images sont plus forts qu'un discours, le réalisateur propose un culte de l'image choc à la limite des reportages de guerre mais avec une dimension intimiste où le vécu et le ressenti des soldats sont dévoilés comme dans les émissions de télé-réalité.

Pour Janus Metz, son travail est une :

Représentation poétique de la réalité et il a travaillé son projet comme une fiction. Avec mon chef-opérateur, nous avons travaillé sur le film comme s'il s'agissait d'une fiction. Avant le tournage de chaque séquence, on réfléchissait aux thèmes qu'on voulait mettre en avant. A partir de là, on choisissait quelle technique de mise en scène adopter. Je pense qu'à cet égard, je me suis inspiré d'autres grands films de guerre comme *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (durant la guerre du Vietnam).

Si le réalisateur est conscient d'avoir travaillé son projet comme une fiction, pourquoi induire les téléspectateurs en erreur en mentionnant dans la bande-annonce : « Ce film n'est pas une fiction ? » L'auteur nous dévoile ici très clairement son intention : donner aux téléspectateurs sa propre vision de la guerre en Afghanistan en accentuant certains thèmes grâce à des personnages réels : les soldats danois.

Dans *Armadillo* où la guerre en Afghanistan et les soldats sont réels, et même si la plupart des scènes sont rejouées, les téléspectateurs sont invités à se poser des questions sur l'intérêt et les raisons de cette guerre et à vivre au plus près le conflit. En laissant les téléspectateurs sans explications précises (scènes non datées) et en brouillant les codes de la fiction et du documentaire, il est impossible, pour les téléspectateurs, de discerner la fiction de la réalité. Nous pouvons donc dire que le danger inhérent à ce genre, en filmant des soldats au quotidien dans un conflit international et en prenant le parti de ne pas indiquer clairement les scènes rejouées ou non, est que d'ici quelques décennies ce docufiction puisse être considéré comme un condensé d'images d'archives. Effectivement, nous pouvons conclure que dans *Armadillo* le réalisateur nous dévoile « sa » réalité et non pas « la » réalité. Le devoir des historiens, dans le futur, sera donc de comparer diverses recherches afin de séparer les scènes rejouées de celles issues du moment présent et réel. Par conséquent, nous nous retrouvons dans *Armadillo* dans le monde « clos, infalsifiable et d'une certaine manière complet du monde de la fiction » défini par François Niney.

1.2) Le docufiction entre fiction et utilisation d'images d'archives.

Armadillo propose de représenter la réalité, le vrai, en utilisant les arcanes de la fiction (scénarisation, utilisation importante de la musique, utilisation de caméras haute définition utilisées pour les longs métrages de fiction, montage semblable au film de guerre, soldats filmés comme dans des films de guerre où l'ennemi est rarement visible).

Pour Paul Ricoeur, philosophe français : « C'est une attente du lecteur du texte historique que l'auteur lui propose un récit vrai et non une fiction. La question est ainsi posée de savoir si, comment, et jusqu'à quel point, ce pacte tacite de lecture peut-être honoré par l'écriture de l'histoire⁶⁷. » En effet, pour Paul Ricoeur il existe des parallèles entre lecture du récit de fiction et celle du récit historique. L'historien, qui base ses recherches sur la documentation, peut travestir le passé par son expérience personnelle ou son imagination afin de reconstituer le passé. Peut-on réellement connaître le passé ? Il n'est plus observable et même si l'historien s'appuie sur des traces, des témoignages et des objets, il peut avoir tendance à « interpréter » le passé.

Les téléspectateurs attendent que le réalisateur d'*Armadillo* leur propose un récit vrai, un état des lieux de la guerre en Afghanistan mais comme un historien, le réalisateur a sa propre vision, sa propre conception pour rendre compte de cette guerre. Nous pouvons donc nous demander à quel point le réalisateur « raconte » cette guerre et jusqu'à quel degré les images d'archives peuvent-elles être interprétées ? En effet, ce docufiction ne pourrait-il pas être considéré, d'ici quelques années, comme un travail d'historien basé sur des images d'archives ? Janus Metz, le réalisateur d'*Armadillo*, crée des parallèles entre le récit de fiction et le récit historique. En raison de ce procédé, il semble rejoindre l'analyse de Paul Ricoeur.

1.2.1) Le point de vue des historiens

Les amateurs d'histoire ont vu très vite les nombreuses possibilités qu'offrent les docufictions : faire revivre le passé grâce à des scènes de reconstitution

67. Paul Ricoeur, *L'écriture de l'histoire et la représentation du passé* - Conférence Marc Bloch, 13 juin 2000.

historique à l'aide du jeu d'acteurs. Dès les premiers succès des docufictions tels que *l'Odysée de l'Espèce*, les téléspectateurs ont vu de nombreux docufictions sur les chaînes de télévision et le public est toujours au rendez-vous.

La télévision excelle à créer des liens et à mélanger les spécificités entre le genre documentaire et fiction. Dans *Armadillo* Janus Metz s'inspire de Werner Herzog, réalisateur et représentant du nouveau cinéma allemand des années 1960-1970, en plaçant des personnages dans des contextes extrêmes afin de nous donner à considérer la fiction comme un documentaire et le documentaire comme une fiction. En effet, tout au long de sa carrière, le cinéaste alternera fictions et documentaires, les deux se mêlant et se répondant sans cesse, dans des histoires où les hommes vont jusqu'au bout et même au-delà, comme en témoigne l'un des sommets du versant « fictionnel » d'Herzog, *Aguirre*⁶⁸. Cette production n'est pas aisée à classer dans la grille des genres cinématographiques. En effet, elle contient de nombreux éléments correspondant à différents genres. Werner Herzog confie :

Mes documentaires sont stylisés, ce sont finalement des fictions déguisées. Et il m'arrive d'inventer certains événements, car je ne suis pas intéressé par les faits qui tombent dans la norme. Les faits, c'est bon pour les comptables. Alors que la vérité que je recherche au cinéma, elle est de l'ordre de l'extase, de l'illumination⁶⁹.

1.2.2) Fiction et utilisation d'images d'archives : une association à utiliser avec précaution.

A travers la confession de Werner Herzog, nous avons une nouvelle preuve sur le genre cinématographique proposé par le réalisateur d'*Armadillo* qui s'inspire du style d'Herzog : des fictions déguisées en documentaires mais présentées comme des documentaires. La confusion des genres est donc importante et les

68. Au milieu du XVI^e siècle, un groupe de conquérants espagnols venus par la cordillère des Andes pénètre dans la forêt vierge, persuadé d'y trouver l'Eldorado, le pays de l'or raconté par les Incas. Mais l'épuisement, les maladies et les attaques des Indiens contrarient leur expédition.

69. Interview du 11 décembre 2008 par Emmanuèle Frois sur le site internet du Figaro– *Werner Herzog « Je recherche l'illumination »*. Consultable : <http://www.lefigaro.fr/cinema/2008/12/11/03002-20081211ARTFIG00394-werner-herzog-je-recherche-l-illumination-.php>

téléspectateurs n'ont pas les outils nécessaires pour faire la distinction entre faits réels et fictions. Le documentaire et la fiction ne s'adressent pas à leur public avec la même promesse : la fiction s'appuie sur une scénarisation précise et amène les téléspectateurs dans le monde souhaité par le réalisateur tandis que le a un but informatif, il dénonce ou relate une réalité. En effet, d'un côté le documentaire demande aux téléspectateurs de la croire, de lui faire confiance. La fiction, elle, propose l'impression de la réalité. Certains auteurs, dont le réalisateur d'*Armadillo*, refuse de faire un choix distinct entre codes de la fiction et du documentaire d'où la naissance de ce genre hybride : le docufiction. Il nous paraît important et primordial de considérer *Armadillo* comme un docufiction et non comme un documentaire comme cela est mentionné dans de nombreux médias et articles de presse. A l'arrivée des docufictions, certains observateurs s'inquiètent : le premier effet de ces genres hybrides n'est-il pas la confusion ? *Armadillo* présenté comme un documentaire par la presse et les médias n'encourage-t-il pas encore plus la confusion auprès des téléspectateurs ? Pour Sylvie Lindeperg, historienne française :

Le cinéma et la télévision collent à la représentation mentale du passé que l'image a su imposer au point de faire dépendre l'impression de vraisemblance de celle du déjà vu. Ce mélange délibéré mélange les cartes et brouille les frontières entre réalité et fiction. En proposant au public sa propre vision de la réalité, le réalisateur propose aux téléspectateurs sa propre opinion plus qu'un rapport direct au réel⁷⁰.

1.3) Conclusion du chapitre.

Janus Metz avoue avoir été influencé par Werner Herzog qui revendiquait le fait que ces documentaires étaient des « fictions déguisées » et que son travail est « une représentation poétique de la réalité ». Pourtant, malgré nos nombreuses recherches, nous n'avons pas trouvé beaucoup d'historiens qui ont soulevé le

70. Sylvie Lindeperg, Clio de 5 à 7. *Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS éditions, p.195

danger que peut représenter ce mélange de réel et de fiction. Ce qui est d'autant plus dérangeant est le manque de réaction, en particulier des historiens et des scientifiques face à ce phénomène. Lors de notre interview avec François Garçon, historien spécialisé en histoire du cinéma, il nous présente son point de vue : « Dans 40 ans, *Armadillo* sera peut-être utilisé par un documentariste américain, chinois, anglais, danois ou français... en disant : Voilà comment la guerre en Afghanistan se passait alors que nous, nous avons la démonstration, si on sait lire les images, que c'est impossible ! » En effet, dans *Armadillo* qui traite d'un sujet complexe et délicat, François Garçon, soulève le danger que peut représenter ce mélange du réel et du fictif. Comme nous l'avons souligné dans notre chapitre précédent, ce docufiction ne peut-il pas être considéré comme des archives du futur ? En présentant *Armadillo* comme un documentaire, en laissant ces informations circuler sur Internet et dans les médias, nous pouvons nous demander, de façon tout à fait légitime, sous quel genre sera perçu *Armadillo* d'ici quelques décennies. Une fiction ? Un documentaire basé sur des images d'archives ? Il est donc nécessaire et indispensable d'utiliser les termes adéquats lorsqu'on présente au public un sujet aussi délicat que la guerre en Afghanistan et ne pas présenter *Armadillo*, dès le générique, de cette manière : « Ce film n'est pas une fiction, ce film n'est pas un film de guerre, ce film est la réalité. » Cette confusion entre réalité et fiction présente les faits aux téléspectateurs en leur suggérant : « ça s'est passé ainsi » et non « cela s'est-il passé réellement ainsi ? ». La responsabilité des diffuseurs, des producteurs et des réalisateurs est ainsi engagée et Janus Metz, dans sa démarche, demandent aux téléspectateurs de croire ce qui leur est proposé.

Chapitre 2 : L'influence de la télé réalité : étude de la *scripted-reality*.

Concept arrivé d'Allemagne en 2009, la *scripted-reality* a connu ses débuts sur la chaîne de télévision RTL dans la case de l'après-midi. Pour Fredrik Harkort, directeur de la filiale française de *Tresor Entertainment* (producteur de *Kohlanta* et de *Fort Boyard*) : « L'Allemagne a fait du docufiction sa spécialité. Elle est aussi très novatrice en matière de *scripted-reality*, série fictionnée inspirée de la réalité, avec des acteurs amateurs jouant leur propre rôle⁷¹. »

L'Europe connaît une crise économique importante. Les téléspectateurs de la case matinale et de début d'après-midi sont souvent des personnes sans emploi, des femmes au foyer ou encore des retraités ; c'est un public qui a besoin d'être rassuré et de se divertir grâce à un programme accessible et compréhensible. Le cabinet allemand Goldmedia affirme : « Le mécanisme de la comparaison sociale vers le bas explique le succès de ces programmes. Les spectateurs se sentent bien en regardant ces *shows* parce qu'ils voient que d'autres vont beaucoup moins bien qu'eux⁷². »

Diffusée sur nos chaînes à partir de juillet 2011, la *scripted-reality* raconte avec des acteurs non professionnels des faits divers plus ou moins romancés. Les événements sont scénarisés pour être filmés selon une technique qui s'apparente plus au reportage qu'à la fiction avec des codes de la télé réalité. La *scripted-reality* ou réalité scénarisée s'apparente à un programme «feuilletonnant» (plusieurs épisodes diffusés dans la même journée) et scénarisé. Diffusée sur de cases dites de « flux », c'est-à-dire des cases réservées au jeu ou au talk-show, soit en matinée soit en début d'après-midi, leur audience s'élève en moyenne à 1 million de téléspectateurs soit 12,6% de part de marché.

71. *Télé : la production allemande s'impose* par Isabelle Mermin publié le 29 juin 2010 sur TV Mag – Le Figaro.fr. Consultable : <http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/article/serie/53699/tele-la-production-allemande-s-impose.html?meld=3>

72. Media trends 2010 Goldmedia Analyses : *Will Scripted Reality shows be the big hits for TV 2010 ?*

Nous pouvons recenser cinq émissions de *scripted-reality* diffusées sur les principales chaînes généralistes de la télévision française:

- ***Au nom de la vérité*** (produit par Arthur) diffusé sur TF1, à partir du 28 mai 2012, du lundi au vendredi de 09h25 à 10h25 (diffusion de deux épisodes). D'une durée de vingt-six minutes, chaque épisode est inspiré d'un fait réel dans lequel chacun peut s'identifier ou projeter sa propre famille (Titres des épisodes : « Trahi par son frère », « Par amour », « La vie à deux... »).
- ***Petits secrets entre voisins*** diffusé à partir de mai 2013 sur TF1 le lundi, mardi, jeudi et vendredi de 10h22 à 11h20 (diffusion de deux épisodes). Chaque épisode d'une durée de vingt-six minutes raconte une histoire de voisins : secrets, jalousies, conflits de voisinage... (Titres d'épisodes : « Une gardienne aux petits soins », « Une jeune fille en danger », « Une voisine accueillante »...). La diffusion a été suspendue à partir de janvier 2015 et a repris le 16 mars 2015 du lundi au vendredi de 10h25 jusqu'à 11h55 (diffusion de trois épisodes).
- ***Face au doute*** sur M6 diffusé à partir de janvier 2012 puis arrêt du programme en novembre 2012 en raison de la fin de la saison 1 ; nouvelle diffusion à partir du 22 septembre 2014 du lundi au vendredi de 10h00 à 11h45 (diffusion de deux épisodes). Chaque épisode dure quarante-deux minutes et relate des histoires inspirées de faits divers (Titres d'épisodes : « Les nuits de mon mari », « La mystérieuse agression », « L'enterrement de vie de garçon »...). Le dernier épisode a été diffusé le vendredi 31 octobre 2014.
- ***Si près de chez vous*** sur France 3 ; diffusion des épisodes jusqu'en janvier 2014 en début d'après-midi de 13h45 à 14h10 puis rediffusion des épisodes le samedi de 00h40 à 01h30. D'une durée de vingt-six minutes, *Si près de chez vous* présente un nouveau fait divers ayant eu lieu en France. L'intrigue se veut dramatique : meurtres, trahisons, escroqueries et tensions familiales sont les principaux ingrédients des scénarios. (Titres d'épisodes : « L'enfant volé », « Un héritage qui tourne mal »,

« Apparences trompeuses »...). La diffusion a été suspendue à partir du 13 décembre 2014.

- **Le jour où tout a basculé** (produit par Julien Courbet), a lancé le genre sur France 2 le 25 juillet 2011 ; la production a été arrêtée en décembre 2012 mais France 2 a rediffusé, de janvier à juillet 2013, les trois cents épisodes déjà produits. Cette émission était diffusée du lundi au vendredi de 16h15 à 17h10.

A la suite d'un événement imprévu, des hommes et des femmes ont vu leur vie bouleversée pour le pire et le meilleur. Ces histoires vraies sont écrites et réalisées comme un reportage et interprétées par des comédiens. Pour éclairer ces histoires, Nathalie Fellonneau, avocate spécialisée, apporte son savoir. (Titres d'épisodes : « Timidité malade », « Mon mari a failli tuer notre fille », « Ma femme me trompe avec mon meilleur ami »...).

Comme nous l'avons constaté, toutes les chaînes de télévision françaises généralistes ont produit leurs émissions de *scripted-reality*. Leurs diffusions permettent une très bonne audience (le 25/08/11 l'émission *Le jour où tout a basculé* a attiré 1.945.000 téléspectateurs) pour un budget relativement faible (70 000 euros pour deux épisodes et 500 euros bruts de cachet par jour de tournage pour les acteurs principaux). De plus, ces émissions permettent de remplir les cases du matin et du début d'après-midi qui sont souvent des « horaires creuses ». La *scripted-reality* a donc fait les beaux jours de TF1, M6, France 2 et France 3 pour des questions de rentabilité et de facilité.

Afin de mieux comprendre le phénomène, il convient d'analyser un épisode de l'émission *Le jour où tout a basculé*.

2.1) Présentation de l'émission *Le jour où tout a basculé*.

Dans notre chapitre d'introduction, nous avons pu constater que ces émissions de la *scripted-reality*, inspirées de faits divers, sont reconstituées en épisodes de fiction grâce à un jeu d'acteurs.

Nous avons donc décidé d'analyser un épisode de l'émission *Le jour où tout a basculé* étant donné que ce programme est pionnier dans la *scripted- reality* française.

Analyse de l'émission *Le jour où tout a basculé* diffusé le 11 mars 2013 à 16h40 sur France 2.

Durée : 20 minutes.

Production : La Conceptoria.

Sujet de l'épisode : « On m'a volé ma paternité ».



Thème traité : La jalousie et les problèmes de couple.

Synopsis : Une femme trompe son compagnon avec son voisin. Puis ce dernier, apprenant qu'elle est enceinte, fait une reconnaissance anticipée de paternité...

Audience : 1 million de téléspectateurs soit 12,3% de parts de marché.

Cible : Ménagère de moins de 50 ans record d'audience depuis le début de la saison avec 16,4% de parts de marché.

2.1.1) Décryptage de l'épisode « On m'a volé ma paternité ».

Dès le début de l'épisode, une avocate, Nathalie Felloneau présente le sujet traité aux yeux de la loi et le **contextualise** : « C'est aux pères que je m'adresse, à l'émotion que vous avez ressentie à la clinique mais on ne vous a pas demandé simplement de vous extasier sur la naissance de votre enfant, on vous a également demandé de vous occuper des formalités administratives. C'est vrai qu'il faut se presser pour faire la déclaration de son enfant, on a trois jours. Comme vous, le héros de notre histoire, Sammy, s'est présenté au service d'Etat Civil de sa mairie et là sa vie a basculé. » Grâce à cette intervention, les téléspectateurs peuvent contextualiser le sujet traité et donner de la **crédibilité à l'épisode**. De plus, Nathalie Felloneau s'adresse directement aux téléspectateurs en employant le « vous », afin que le public éprouve la sensation d'être concerné par le sujet.

Avant que l'épisode ne débute **une voix-off** et un **titrage annoncent aux téléspectateurs que l'histoire est inspirée de faits réels**. Nous pouvons noter l'importance du terme « inspiré » qui induit une part importante de fiction.



Capture d'écran du titrage.

La voix-off présente les personnages principaux : « Nous sommes à Montrouge, en banlieue parisienne. Ce soir, comme tous les dimanches soirs, Sammy, prof d'économie, et Emilie sa compagne, s'apprêtent à se dire au revoir. »

Puis, Emilie témoigne face caméra pour parler de son couple : « Avec Sammy, on s'est connus chez des amis communs, il y a deux ans et ça a été le coup de foudre direct » puis c'est au tour de son compagnon de s'exprimer.



Extrait *Le jour où tout a basculé*.

La voix-off permet de positionner assez rapidement le **problème du couple : la distance** : « Vivre éloigné ce n'est pas facile. »

Puis, avec l'apparition d'une musique dramatique, nous pouvons noter la mise en place de **l'élément déclencheur : le voisin du couple** au nom de Sébastien. La musique permet de ponctuer les éléments successifs. Il convient de souligner une réelle rapidité de l'action afin de ne pas permettre aux téléspectateurs de s'ennuyer. Le public est toujours dans le feu de l'action avec les personnages. Le voisin en faisant son apparition va **déclencher l'intrigue : il invite Emilie à sa crémaillère**.

La réaction de la protagoniste est surprenante : « Finalement, le jour J, je ne me voyais pas passer la soirée à la maison, à déprimer alors je me suis dit : *bouge-toi !* »

Arrivée à la crémaillère, Emilie se retrouve seule avec son voisin. Celui-ci lui avoue : « Tu es la première et la dernière arrivée, le couple que j'ai invité à décliner ; leurs enfants sont malades. » Le public s'interroge : cette situation est-elle vraiment anodine ?

La voix-off insiste sur cette situation délicate et ce **revirement de situation** : « La crémaillère se transforme en tête en tête et Emilie et Sébastien se découvrent de nombreux points communs. » Emilie, la protagoniste principale est à nouveau face à la caméra afin d'exprimer son ressenti et ses regrets : « On a pas mal bu, écouté de la musique, je ne me souviens pas de grand-chose. »

La voix-off accompagnée d'images explicites indique aux téléspectateurs : « Le lendemain matin, Emilie se réveille dans le lit de Sébastien. »

A nouveau face à la caméra, dans un sorte de confessionnal, la protagoniste appelle à l'indulgence et à la compréhension du téléspectateur après sa faute : « Je culpabilisais. Qu'est-ce que je suis allée faire là-bas ? N'importe quoi ! »

Emilie demande à revoir son voisin pour lui faire part de la situation : « Pour cette nuit, j'ai passé une excellente soirée mais j'aime mon mec et j'ai pas envie de tout foutre en l'air. »

Sébastien semble compréhensif et la **situation semble maîtrisée** par la protagoniste.

Les téléspectateurs assistent à une **nouvelle situation** : Emilie annonce face à la caméra, appuyée par une musique enjouée, la naissance de son fils. La plupart des téléspectateurs se posent donc la question : la situation est-elle vraiment totalement maîtrisée ?

En allant déclarer la naissance de son fils à la mairie, Sammy découvre une partie de la vérité. En effet, l'enfant a déjà été déclaré il y a deux mois par un certain Sébastien. Nouveau **revirement de situation** pour les personnages : où se cache la vérité ?

Sammy questionne Emilie qui lui avoue avoir eu une relation avec le voisin. Quel va être le dénouement de cette situation incroyable ? Comment va réagir Sammy face à cette trahison ?

Face à cette situation, Sammy se rend chez son voisin pour avoir une explication. Sammy quitte le domicile conjugal puis revient en avouant face caméra : « Emilie et le bébé sont les personnes les plus importantes pour moi. » Une discussion s'établit entre les trois protagonistes : un test ADN sera effectué. Deux mois plus tard, le résultat est connu : Sammy, le compagnon d'Emilie, est le père de l'enfant. **Comme dans toute fiction française, l'amour triomphe toujours.**

La voix-off explique le **dénouement cinq ans après**: Sébastien le voisin a déménagé et le couple Emilie et Sammy a refait sa vie et attend, à nouveau, un heureux évènement.

L'avocate s'adresse directement au public et leur donne rendez-vous pour un prochain épisode : Nathalie Fellonneau joue également **le rôle d'animatrice de télévision.**

Dépouillements minutages de l'épisode :

- Durée totale de l'épisode : 21'45''
- Séquences jouées avec dialogue : 10'05'' soit **47,6%** du temps total.
- Séquences témoignages face à la caméra : 5'20'' soit **23,8%** du temps total.

- Séquences jouées avec la présence de la voix-off : 4'10" soit **19%** du temps total.
- Présentation, chapô et générique : 1'10" soit **4,76%** du temps total.

Comme nous l'avons constaté à travers notre analyse, ces émissions de *scripted-reality* ressemblent à des émissions de télé-réalité (témoignages face caméra, intimité des personnages et utilisation de la voix-off) tout en reposant sur des codes de la fiction (scénario, jeu d'acteurs, présence de la musique et interaction de dialogues).

Face au succès d'audience, notamment en raison des sujets traités qui intéressent la ménagère de moins de 50 ans qui a besoin d'être rassurée : « Ma situation personnelle n'est pas à plaindre comparée à celle énoncée dans cet épisode », la *scripted-reality* a fait et fait partie du paysage audiovisuel français. Il convient à présent d'étudier précisément les codes utilisés dans la *scripted-reality*.

2.2) Analyse des codes de la télé-réalité, de la fiction et du documentaire.

Après avoir analysé *Le jour où tout a basculé*, programme de la *scripted-reality*, il convient de mettre en parallèle les codes d'écriture de la télé-réalité, de la fiction et du documentaire face à cette nouvelle forme de programme.

2.2.1) Les codes de la télé-réalité.

D'après la Commission de réflexion sur l'évolution des programmes co-présidée par Mmes Laborde, membre du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel depuis 2009 et Francine Mariani Ducray, membre du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel depuis 2011, les codes de la télé-réalité sont les suivants :

- **Identification du téléspectateur** à un personnage ou à sa situation. En effet, en prenant exemple sur des candidats issus du même milieu social, les téléspectateurs s'identifient aux personnages.

- **Rejet de la parole d'expert** à laquelle s'est substituée une plus grande confiance du public envers les anonymes. Dans la plupart des émissions de télé-réalité, le public vote pour éliminer tel ou tel candidat.
- **Emotion successive et toujours changeante.** Face à des situations toujours complexes et non prévues, le candidat peut avoir un changement de comportement.
- **Dimension sociale** (représentation des classes sociales populaires).
- **Plaisir ambigu** que les téléspectateurs y trouvent. L'aspect de voyeurisme est extrêmement présent dans les émissions de télé-réalité.

D'après nos recherches nous rajouterons deux autres codes :

- **La voix-off** qui soit a un rôle de témoin (elle voit tout et entend tout) dans les émissions de télé-réalité ou de guide (elle donne des instructions aux candidats).
- **La vie intime des personnages.** Chaque personnage de télé-réalité, avant son entrée dans le jeu, est présenté au public grâce à un portrait très personnel (nous y voyons sa famille, ses amis, son cadre de vie...). Puis, dans le jeu, les candidats n'ont presque plus d'intimité.

Il convient à présent de comparer les codes de la télé-réalité à ceux présents dans l'émission de *scripted-reality* *Le jour où tout a basculé* et plus particulièrement en nous basant sur l'analyse de l'épisode « On m'a volé ma paternité ».

Dans l'épisode que nous avons analysé précédemment, nous retrouvons les codes suivants :

- **Identification des téléspectateurs** au personnage ; appropriation par ceux qui trouvent une analogie à des situations déjà vécues. En effet, en se basant sur des faits réels, la *scripted-reality* permet aux téléspectateurs de se comparer aux personnages, de s'identifier à eux, de se demander : « Dans telle situation, est-ce que j'aurais fait pareil » ?

- **Présence de nombreuses émotions successives et toujours changeantes** (doute, surprise, stress, joie, colère...). Dans l'épisode que nous avons analysé, la protagoniste, Emilie, profite en toute quiétude de sa soirée avec le voisin, elle est même d'un naturel plutôt détendu, mais dès le lendemain elle éprouve des regrets. Les téléspectateurs sont donc face à des situations changeantes : ils ne savent pas à quelle réaction s'attendre.
- **Dimension sociale** : jeune couple ; Sammy est professeur d'économie, Emilie est documentaliste. Issus de la classe moyenne, tous les téléspectateurs peuvent se reconnaître dans leur parcours et leur situation.
- **Présence de la voix-off** tout au long de l'épisode qui explique ou qui réexplique ce qui vient de se passer : « Emilie et Sammy attendent avec impatience l'arrivée de leur premier enfant » et sert de fil conducteur aux téléspectateurs avec un rappel de la situation : « Quelques heures seulement après cette réunion et sous l'effet du stress, Emilie ressent les premières contractions. » La voix-off guide le téléspectateur dans son jugement et apparaît comme le témoin de notre société en présentant aux téléspectateurs la situation. La voix-off peut-être considérée comme un personnage sans âme à la voix grave qui invite les téléspectateurs à être avec elle les témoins de l'intime.
- **Vie privée des personnages** mise en avant ; les téléspectateurs sont dans l'intimité du couple. En effet, dès le début de l'épisode nous connaissons la situation du couple : « Ils vivent à Montrouge, Sammy est professeur d'économie et Emilie est sa compagne » et leur relation : « Pour Sammy il est difficile de décrocher un poste en Ile-de-France, alors on vit ensemble à mi-temps. » Les téléspectateurs découvrent leurs portraits dans un lieu intime : leur chambre à coucher.
- **Personnages face à la caméra** pour se confesser comme dans de nombreuses émissions de télé-réalité. Dans la *scripted-reality*, le personnage exprime ses doutes, son ressenti face à la caméra ; il est seul. Dans les émissions de télé-réalité, type *Secret Story*, les

personnages s'expriment face à la caméra également pour exprimer leurs émotions mais aussi pour connaître les « missions secrètes » confiées par la voix-off.



Sammy, personnage dans l'émission *Le jour où tout a basculé*. Témoignage caméra.



Nadège candidate de l'émission de télé-réalité *Secret Story 6* en 2013 sur TF1 dans le « confessionnal ». Témoignage caméra.

Pour le CSA, un des codes d'écriture de la télé-réalité est le rejet de la parole d'expert à laquelle s'est substituée une plus grande confiance envers les anonymes. Or, dans l'émission *Le jour où tout a basculé*, la parole est donnée dès le début à Nathalie Felloneau, avocate et seul personnage qui n'est pas une actrice. Cet élément démontre que la *scripted-reality* s'appuie sur le témoignage d'un expert afin de crédibiliser ses propos.

2.2.2) Les codes de la fiction et du documentaire.

Concernant les codes de la fiction, nous les retrouvons également dans les émissions de *la scripted-reality*. Des acteurs non professionnels font vivre les personnages, un scénario, des dialogues sont déjà pré-établis, une musique mélodramatique est très présente et de nombreuses émotions successives font vivre les personnages.

Dans les émissions de la *scripted-reality*, il convient également de souligner les codes liés au documentaire dont la mise en scène directe, les images tremblantes, les plans mal cadrés ainsi qu'un scénario appuyé sur des faits réels. En effet, la *scripted-reality* attire les téléspectateurs en promettant la réalité tout en faisant une fiction. De toute manière, la *scripted-reality*, même si elle reprend quelques éléments du documentaire, ne cherche pas à être considérée comme un documentaire mais plutôt comme œuvre de fiction.



Le jour où tout a basculé avec un plan mal cadré.

2.2.3) La recherche du réel et de l'intime.

Dans les émissions de *scripted-reality* nous retrouvons la structure de la fiction et les codes narratifs de la télé réalité dont la face caméra et la voix-off.

La *scripted-reality* cherche à renvoyer au téléspectateur une image du réel et de l'intimité de personnages appartenant à la même réalité. En effet, pour Abdu Gnaba, anthropologue et spécialiste des identités culturelles : « La création n'a pas pour but de copier le réel. Les programmes de *scripted-reality* cherchent à

reproduire le réel⁷³. » La *scripted-reality* essaye ainsi de renvoyer une image menaçante et menacée de l'extérieur en projetant ces fictions du réel à l'intérieur du foyer, à l'abri de cette réalité. L'anthropologue rajoute :

La mise en scène du réel est presque toujours anxiogène : vol, agression, accident, conflits familiaux... Les éléments de ces réalités sélectionnées ne sont jamais anodins. Le grand frisson du vécu est à ce prix : un monde transformé en spectacle et qui paraît plus vrai que le vrai. Mais un monde qui fait peur ! Plus les faits nous paraissent banals, plus nous frissonnons. C'est la mythologie du fait divers⁷⁴.

Tout se passe comme si on avait besoin du face à face avec l'évènement inquiétant, de toucher du regard le vertige du vécu alors que la création a pour principe de chercher à se départir de la réalité pour créer un monde à part dans lequel on peut se projeter. La fiction construit en effet un monde dans lequel on aimerait pouvoir entrer sans jamais y parvenir. À l'inverse, la *scripted-reality* se fait le miroir du réel que l'on cherche à fuir, dans lequel on ne veut aucunement se projeter. En un sens pourtant elle se fait donc le miroir de la réalité des téléspectateurs mais qui cherchent à s'en défaire. Les personnages sont issus de faits divers, de cette réalité partagée, tout comme la télé-réalité met en jeu des individus anonymes, la *scripted-reality* nous montre ces individus qui pourraient être un voisin, un collègue, une tante...ou nous-mêmes. De ce point de vue c'est une partie de l'intimité qui est ainsi montrée, on cherche à « spectaculariser » le réel à travers le média télévisuel et le genre fictionnel. La *scripted-reality* ne propose pas d'autre représentation du monde.

Nous pouvons également aller plus loin dans notre analyse et proposer deux autres codages possibles à la *scripted-reality* : le monde de la croyance et le monde de l'instantanéité.

Le monde de la croyance en raison de la présence du témoignage face caméra comme dans un confessionnal avec le prêtre. En effet, la voix-off, voix grave mais rassurante, dans l'émission *Secret Story* apparaît comme une voix invisible qui

73-74. *Le jour où tout a basculé & Co : la scripted reality un spectacle du réel* – Abdu Gnaba – Nouvelobs.fr – 5/11/12.

Consultable : <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/685299-le-jour-ou-tout-a-bascule-co-la-scripted-reality-un-spectacle-du-reel.html>

parle « des cieux » qui ne juge pas mais observe les actions et les faits. Les candidats de ces émissions de télé-réalité se retrouvent donc dans un confessionnal à avouer leurs erreurs et à se confesser à l'abri du regard des autres candidats. Dans les émissions de la *scripted-reality*, les acteurs témoignent face caméra et nous avons la sensation qu'ils se confessent à nous. C'est donc face caméra qu'ils nous avouent leurs fautes, leurs angoisses et leurs sentiments.

Le monde de l'instantanéité, en rapport avec les chaînes de diffusion de l'actualité en continue, qui souvent pour être le plus proche de la réalité et de l'actualité, n'hésitent pas à franchir les barrières déontologiques (cf : couverture médiatique des attentats de Charlie Hebdo. Le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel a adressé 15 mises en garde et 21 mises en demeure aux médias français pour la couverture des attentats contre Charlie Hebdo). L'expert, souvent présent dans les émissions sur *Itélé* ou *BFM TV*, livre son point de vue comme Nathalie Fellonneau dans *Le jour où tout a basculé*. Dans la télé-réalité, en revanche, on ne fait pas confiance aux experts, on fait appel au public pour éliminer tel ou tel candidat. Le choix final du gagnant revient aux téléspectateurs qui votent pour leur candidat préféré.

2.3) Un concept en perte de vitesse.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'émergence des émissions dites de la *scripted-reality* est apparue sur les chaînes de télévision française à partir de 2011 suite au succès que ce genre a rencontré en Allemagne. Face à ce nouveau genre, le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel s'est posé la question de savoir si les chaînes peuvent inclure ces émissions dans leurs obligations. En effet, les textes imposent aux chaînes de remplir des quotas de production et de diffusion d'œuvres françaises. La *scripted-reality* posait donc un casse-tête, car la fiction traditionnelle rentre dans les quotas mais pas la télé-réalité type *Secret Story*. Dans quelle catégorie peut-on donc classer ce genre de programme hybride ?

2.3.1) La *scripted-reality* un concept qui divise.

En août 2013, le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA) a décidé de qualifier quatre programmes de la *scripted-reality* à mi-chemin entre la fiction et

la télé réalité en œuvres de fiction (*Au nom de la vérité*, *Mon histoire vraie* sur TF1, *Face au doute* sur M6 et *Si près de chez vous* sur France 3). Pour Francine Mariani-Ducray, conseillère du CSA en charge du dossier :

Lorsqu'une chaîne nous demande de qualifier de fiction une émission de *scripted-reality*, nous appliquons les critères que nous avons énoncés dans notre consultation, c'est-à-dire nous regardons s'il y avait des auteurs, des réalisateurs et des comédiens. En pratique, nous avons procédé à un examen poussé avec les chaînes et les producteurs. Finalement, toutes les émissions qui nous ont été soumises remplissaient ces critères. Dès lors, nous avons décidé de les considérer comme des fictions⁷⁵.

Mais Aurélie Filippetti, à cette époque ministre de la Culture, a déclaré que la *scripted-reality* ne « correspond pas aux objectifs du service public » et a demandé « que les services du ministère de la Culture puissent réfléchir avec le CSA aux moyens de remédier à ce qui me paraît être une anomalie ». En effet, le problème de la *scripted-reality* réside dans le fait de diffuser ce genre de programme sur les chaînes françaises du service public. Dans son cahier des charges, France Télévisions stipule :

France Télévisions doit être un des premiers investisseurs dans la création audiovisuelle et cinématographique d'expression originale française. L'effort doit porter sur l'adaptation du patrimoine littéraire français, l'illustration de l'histoire nationale et européenne, l'exploration et le suivi des mouvements de la société contemporaine. La société contribue au renouvellement des genres et de la diversité des formats : promotion de nouvelles écritures ou de nouveaux talents, thèmes adaptés en permanence pour être en phase avec l'évolution de la société (article 9)⁷⁶.

75. *Exclusif : Le CSA estime que la scripted reality est de la fiction* – Jamal Henni – Publié le 26/08/13 sur BFM Business. Consultable : <http://bfmbusiness.bfmtv.com/entreprise/exclusif-csa-estime-scripted-reality-est-fiction-588726.html>

76. François JOST, spécialiste des médias, *Le Nouvel Observateur*, 30 octobre 2012, *Scripted reality et télépublique : pourquoi Filippetti a raison de s'y attaquer*.

Comme nous venons de le souligner, la *scripted-reality* est en effet un concept qui divise mais qui apporte de nombreux avantages aux producteurs et aux diffuseurs :

- 70 000 euros pour deux épisodes de *scripted-reality* contre 500 000 euros pour une fiction française, plus précisément 38 000 euros pour un épisode *Le jour où tout a basculé* au lieu de 110 000 euros pour un épisode de la série *Pus belle la vie*. En effet, dans la *scripted-reality* les acteurs ne sont pas des professionnels, les dialogues ne sont pas écrits par des scénaristes professionnels, les décors réels sont moindres, les costumes ne sont pas nécessaires et les jours de tournage sont réduits (trois jours de tournage pour un épisode).

Ce qui revient à 1300 euros la minute soit 15 fois moins cher qu'une fiction traditionnelle. Un docufiction, quant à lui, comme *Versailles le rêve d'un roi* d'une durée de 90 minutes revient à 2,6 millions d'euros soit 29 000 euros la minute. Pour Julien Courbet, producteur de l'émission *Le jour où tout a basculé* : « La *scripted-reality* a tous les avantages : cela fait de l'audience, c'est rediffusable et cela rentre dans les quotas de production⁷⁷. »

De son côté, Nonce Paolini, le PDG de TF1 a annoncé que « la *scripted-reality* devait être considérée comme des œuvres de fiction ». Avant de poursuivre : « Des producteurs en vivent, des acteurs, souvent de jeunes acteurs y montrent leur talent, de jeunes auteurs peuvent s'exercer à l'exercice audiovisuel et par ailleurs le public semble y trouver un intérêt⁷⁸. »

2.4) Conclusion du chapitre.

Face à ce manque de clarté concernant le classement de la *scripted-reality*, fiction

77. Site internet de l'IMCA - Julien Courbet : *La bulle de la scripted-reality va exploser*, 28/09/12. Consultable : <http://www.imca.fr/actualites/julien-courbet-%C2%AB-la-bulle-de-la-scripted-reality-va-exploser-%C2%BB/>

78. L'Express Expansion, 6 novembre 2012 - Nonce Paolini : *La scripted reality est bien de la fiction*

ou télé-réalité, et aux propos d'Aurélie Filippetti, ancienne ministre de la Culture : « Il faut que le service public fasse des émissions de qualités. Il y a, par exemple, des programmes qui n'ont pas leur place sur les chaînes publiques, je pense en particulier à la *scripted-reality*. Cela ne correspond pas aux objectifs du service public », le genre s'est peu à peu essoufflé. En effet, France 2 n'a plus diffusé de *scripted-reality* et France 3 a diffusé son stock en troisième partie de soirée. Thierry Langlois, ancien directeur des programmes et de l'antenne de France 3, avait déclaré en juillet 2013 sur la radio Europe 1 : « Nous allons arrêter *Si près de chez vous*, qui était diffusé en début d'après-midi sur la chaîne, et il n'y aura plus de *scripted-reality* en septembre sur France 3. » Durant son interview, il laisse tout de même la porte ouverte pour un retour de ce type de programme un peu plus tard dans la saison. En revanche sur les chaînes privées, le mercredi 1er octobre 2014, l'émission de *scripted-reality Face au doute* sur M6 a réalisé ses plus faibles performances avec tout juste 60 000 curieux, soit respectivement **1.4% et 2.5% de part de marché** pour les deux épisodes.

En face, les deux épisodes d'*Au nom de la vérité* puis *Petits secrets entre voisins* sur TF1 séduisaient entre 15 et 19% du public. En proposant des émissions de *scripted-reality* à la même tranche horaire, il est tout à fait normal qu'un programme séduise plus de téléspectateurs qu'un autre. En effet, *Petits secrets entre voisins* est par exemple un programme plus récent (première diffusion en mai 2013) et il est diffusé sur TF1, chaîne qui accuse généralement de bonnes audiences. Les thèmes traités apparaissent sans doute comme plus originaux en s'appuyant exclusivement sur des histoires de voisinage : « Connaissez-vous réellement vos voisins ? » La diffusion de ce programme a été suspendue à partir de janvier 2014 et a repris le 16 mars 2015. Nous pouvons donc dire qu'il y a des cycles pour tous les genres de programmes, liés aux préoccupations et aux humeurs des téléspectateurs qui sont changeantes. Considérées par la ministre de la Culture comme des émissions qui ne correspondent pas aux missions liées au service public, diffuseurs, producteurs et réalisateurs n'ont pas su faire évoluer le format et progresser sur des thèmes qui étaient devenus récurrents (trahison, adultère, arnaque, jalousie...). Le genre n'a pas réussi à évoluer positivement en raison d'un faible jeu des acteurs et d'écriture du

scénario. Face à un taux d'audience insuffisant, la diffusion de *Face au doute* s'est arrêtée le 31 octobre 2014.

En revanche, il convient également de mieux comprendre le succès de ces programmes de la *scripted-reality* notamment sur TF1. En effet, les téléspectateurs sont face à des héros populaires qui leur ressemblent et sur lesquels ils portent un regard admiratif : ces personnages vivent une situation complexe, extraordinaire et les téléspectateurs s'imaginent à leur place. Nous pouvons considérer que ces épisodes sont, en quelque sorte, une nouvelle forme de sitcom au format court (26 minutes en moyenne) et addictif en raison de la présence de personnages attachants et d'un scénario efficace et simple.

Après l'arrêt de la diffusion de la *scripted-reality* sur les chaînes publiques de la télévision française, il convient à présent, dans notre troisième chapitre, de distinguer quels nouveaux genres de programmes télévisuels, après le docufiction et la *scripted-reality*, sont susceptibles d'arriver sur nos chaînes de télévision. Quelles peuvent-être les nouvelles mutations du docufiction ?

Chapitre 3 : Vers une évolution du docufiction.

Nous avons démontré précédemment que le genre docufiction peut être considéré comme un genre à part entière en raison de son originalité et son renouvellement des thèmes traités dans le but d'attirer toujours plus de téléspectateurs.

Le genre docufiction existe depuis presque quinze ans sur nos chaînes de télévision. Incontestablement, il y a eu des programmes satisfaisants. De plus, certains docufictions ont attiré un large public et d'autres ont eu des audiences moins élevées mais, à présent, ce genre fait partie intégrante de notre quotidien.

A travers nos différents chapitres, nous avons constaté un certain « passage à vide » des docufictions traditionnels avec l'arrivée de la *scripted-reality* de 2011 à 2013 sur les chaînes de télévision françaises. Les diffuseurs et les producteurs des chaînes publiques françaises ont suspendu la diffusion des programmes issus de la *scripted-reality* ; raison liée essentiellement à la position de l'ancienne ministre de la Culture, Aurélie Filippetti, qui affirme que « la *scripted-reality* n'a pas sa place sur le service public ». En effet, lors du festival de la fiction télévisuelle de la Rochelle, le 12 septembre 2013, elle a déclaré : « Il ne faut pas confondre les œuvres d'écriture singulière avec des émissions de flux. Les œuvres scriptées ne sont pas des œuvres patrimoniales ! »

Philippe Vilamitjana, Directeur adjoint de France 2, revient dans une interview sur la place de la *scripted-reality* :

Nous allons faire une pause dans la production de programmes de *scripted-reality*. Faire une pause, ça ne veut pas dire qu'on retire les programmes de l'antenne mais que nous faisons une pause dans le lancement de nouvelles *scripted-reality*. Pourquoi ? D'abord parce que nous avons, à ce jour, un stock important d'épisodes à diffuser et à rediffuser. Au regard du contexte budgétaire, je veux qu'on puisse utiliser ce stock. Ensuite, des producteurs de fiction (actuellement, les programmes de *scripted* sont produits par les producteurs de flux) sont venus nous proposer de la *scripted*. On a étudié

des projets, nous avons fait deux pilotes. Nous les avons trouvés intéressants. Mais pour revenir sur les propos de la ministre, moi je différencie le contenu et le genre. La *scripted-reality*, c'est une nouvelle écriture. Nous avons vu des programmes de *scripted* pas du tout indignes, avec même, pour certains, une dimension pédagogique⁷⁹.

Or, depuis la rentrée 2014, aucune émission de la *scripted-reality* n'est diffusée sur France 2 ou France 3. Face à ce changement de situation, les diffuseurs ont dû s'adapter et n'ont pas voulu prendre de nouveaux risques ; c'est pour cette raison essentielle que les docufictions historiques ont fait leur retour sur nos écrans de télévision. Traitant pour la plupart des faits réels de notre passé, basés sur des archives et la parole des historiens, ils apparaissent toujours plus crédibles, toujours plus proches de la réalité.

3.1) Le retour des docufictions historiques.

A partir de l'année 2013 et au début de l'année 2014, nous pouvons noter un retour des docufictions dit historiques. « La France est une nation très politique, qui aime qu'on lui raconte son roman », a expliqué Dana Hastier, responsable de l'unité documentaire de France 3, lors d'un débat sur *l'Histoire à la télévision*, organisé en janvier 2014, dans le cadre du 27^e Festival international de Programmes Audiovisuels (FIPA)⁸⁰ de Biarritz. Pour elle, « les Français sont passionnés par l'histoire. On le voit dans les ventes de livres, les revues spécialisées, au cinéma, dans les fictions télévisées et évidemment dans le documentaire ». La France « est une nation romanesque. Et quel est le segment le plus fort qui raconte les récits en rajoutant au roman une part de vérité, si ce

79. France 2 : « *Nous avons décidé de casser la structure de l'access* » - Interview de Philippe Vilamitjana – Propos recueillis par Julien Lalonde – Site Puremedias.com du 4 décembre 2012.
Consultable : <http://www.ozap.com/actu/france-2-nous-avons-decide-de-casser-la-structure-de-l-access-des-janvier/444396>

80. Depuis 1987, le FIPA est le seul festival international qui défende tous les genres de la création audiovisuelle. Véritable observatoire de la création audiovisuelle internationale, le FIPA a pour objectif de révéler des programmes novateurs.

n'est l'histoire ? » a souligné de son côté Martine Saada, directrice de l'unité société et culture d'Arte, pour qui « le goût des Français pour l'histoire s'accélère ». En effet, nous pouvons noter les nombreux succès de romans historiques comme ceux de Jean-François Parot et de son personnage Nicolas le Floch, policier du XVIIIe siècle, qui a été adapté en série télévisée sur France 2 à partir de 2008 ou encore Christian Jacq dont les romans se situent dans le cadre de l'Égypte antique comme *La Reine Soleil* ou *Le Juge d'Égypte* publiés en 1993 et 1994, et qui resteront un an sur la liste des best-sellers avec 300 000 exemplaires vendus.

3.1.1) Analyse du docufiction *Qui a tué Jaurès ?*

Par exemple, le docufiction *Qui a tué Jaurès*, d'une durée de 52 minutes et diffusé le 18 mai 2014 à 22h25 sur France 5, a reçu un accueil plutôt chaleureux lors de sa diffusion et a connu une publicité importante (articles dans la presse, diffusion à l'Assemblée Nationale...). « Ce docufiction très éclairant qui mêle des images du téléfilm de Philippe Tourancheau avec Philippe Torreton dans le rôle-titre à des interventions d'historiens, mène l'enquête dans les heures suivant la mort du grand homme⁸¹. »



Philippe Torreton dans le rôle de Jean Jaurès.



Portrait de Jean Jaurès.

Ce docufiction apparaît comme un docufiction type avec un personnage ressemblant trait pour trait à Jean Jaurès, des scènes de reconstitution, une

81. *Qui a tué Jaurès ?* - Véronique Dumas - Site Historia.fr du 7 mai 2014. Consultable : <http://www.historia.fr/web/evenement/qui-tue-jaures-07-05-2014-123556>

voix-off et de nombreux rebondissements: « 21H45 ce 31 juillet 1914, un homme armé d'un revolver fait voler en éclats les ultimes espoirs de paix : Jaurès est assassiné. Jaurès a-t-il été victime d'un tueur isolé ? Ou a-t-il été exécuté froidement par le bras armé d'un commanditaire ? C'est cette énigme que les enquêteurs vont devoir résoudre alors que toute l'Europe semble s'embraser. » La chaîne de télévision, dans un communiqué, annonce : « Autour d'un scénario proche du thriller, une enquête policière tente d'établir le mobile de l'assassinat de Jean Jaurès et souhaite faire toute la lumière sur la complexité de la situation internationale de l'époque. »

Nous pouvons également noter la présence de nombreuses images d'archives et de témoignages d'historiens face à la caméra (Jacqueline Lalouette, spécialiste de l'histoire politique et religieuse, Christophe Prochasson, historien ou encore Jean-Jacques Becker, historien de la guerre et de la politique française au XX^e siècle). Le docufiction *Qui a tué Jaurès* possède les ingrédients nécessaires afin d'assurer un succès audiovisuel.



Interview de l'historien Jean-Jacques Becker face à la caméra dans *Qui a tué Jaurès ?*

Autres grands succès des années 2014 : le docufiction *Guillaume le Conquérant* d'une durée de 90 minutes, diffusé le 26 avril 2014 sur Arte et qui a réuni 768 000 personnes soit la première place des audiences générales de la Télévision Numérique Terrestre. Cette période de l'histoire française n'a jamais été portée à l'écran. De nombreux figurants, issus de Normandie, ont participé au tournage et l'essentiel des scènes ont été reconstituées en Basse

Normandie⁸². En utilisant des décors réels, le docufiction permet aux téléspectateurs de se projeter et de mieux appréhender cet épisode de notre Histoire.



Utilisation d'images de synthèse représentant les drakkars.

3.1.2) Le traitement de la Guerre Mondiale dans les docufictions.

En tête des sujets traités par les chaînes, la Deuxième Guerre mondiale occupe une place de choix, aux côtés de sujets politiques plus contemporains. Cette année, la Première Guerre mondiale est aussi largement à l'honneur (100 ans de la Première guerre mondiale 1914-2014). Arte a diffusé au printemps une grande série documentaire, *14, des armes et des mots*, coproduction européenne. « Dès que l'on touche aux grands conflits mondiaux, au rôle de la violence dans l'histoire et des monstres dans l'histoire, ça attire énormément le public », a souligné Dana Hastier. En effet, le docufiction *14, des armes et des mots* diffusé du 29 avril au 13 mai 2014 sur Arte sous la forme de huit épisodes de 52 minutes a réuni en moyenne 603 000 personnes.



Extrait de la bande annonce du docufiction *14, des armes et des mots*.

82. *Les documentaires historiques font de la résistance* - Téléobs.fr du 25 janvier 14. Consultable : <http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20140124.OBS3658/les-documentaires-historiques-font-de-la-resistance.html>

Comme nous l'avons analysé dans nos différents chapitres, les docufictions historiques ont toujours connu un grand succès auprès du public. Les téléspectateurs français ont toujours aimé l'Histoire de leur pays. Les docufictions proposent donc des programmes accessibles et qui semblent avoir enfin gagné ses lettres de noblesse. « Parce qu'il mêle la fiction aux documents et récits officiels et qu'il est plus divertissant que le pur documentaire, le genre a été longtemps décrié par les historiens, notamment inquiets des détournements que l'on pourrait en faire. Par le sérieux de nos productions, nous leur avons prouvé le contraire. » expliquait récemment Dana Hastier, Directrice de l'unité documentaire de France 3. Producteurs, réalisateurs et diffuseurs se sont donc réorientés vers leurs premiers succès afin de garantir une part d'audience élevée.

Afin de rebondir sur les propos de Dana Hastier, il est important de noter que le docufiction *14, des armes et des mots*, diffusé sur Arte, est présenté dans la bande annonce comme une série documentaire ; le mot docufiction n'est pas employé et il convient donc de nuancer les propos de Dana Hastier.

Nous pouvons donc en conclure que ce terme n'a pas encore acquis toutes ses lettres de noblesse. En effet, certains producteurs, diffuseurs et réalisateurs n'osent pas employer le terme docufiction qu'il juge, sans doute, moins crédible, moins professionnel, que le terme documentaire.

Comme nous l'avons analysé, les docufictions historiques ont fait leur grand retour sur les chaînes de télévision française mais ce manque de renouvellement dans les productions de docufictions ne va-t-il pas nuire à ce genre ?

3.2) L'avenir du docufiction en France.

Afin de mieux cerner l'avenir du docufiction en France, il convient d'établir un état des lieux des fictions et des documentaires français.

3.2.1) Etat des lieux de la fiction en France.

Le tournage des fictions en France a chuté d'un tiers entre janvier et mai 2014 (chute de 48% du nombre de tournages en janvier 2014 par rapport à la

moyenne en 2011/2013 qui était de 35% en février) selon la Fédération des Industriels du Cinéma, de l'Audiovisuel et du Multimédia (FICAM). La production est donc la plus faible de ces sept dernières années. En effet, 51 longs métrages ont été recensés entre janvier et mai 2014 contre 72 entre janvier et mai 2013. Cette baisse de mise en production de longs métrages est due à l'application depuis le 1^{er} janvier 2014 de la nouvelle convention collective du cinéma qui a alourdi les coûts du travail et a imposé de nouvelles règles (réduction du temps de tournage par exemple). Pour Patrick Lamassoure, délégué général de Film France⁸³, cette chute des tournages s'explique également par « le retrait progressif des formats traditionnels, la tendance étant au format plus court (les formats de 90 minutes ont moins la côte). Cela pour des raisons financières mais aussi dans une logique de recherche d'audience ». Nous pouvons donc noter que le genre docufiction peut donc correspondre à une demande et à une attente des producteurs et diffuseurs afin de faire face à la baisse de la fiction en France et proposer des formats plus courts qui attirent les téléspectateurs. En effet, de format court, séduisant et instructif, le docufiction permet aux chaînes de revendiquer un quota de programmes culturels. En effet, pour les chaînes hertziennes, les proportions minimales de 60% d'œuvres européennes et 40% d'œuvres d'expression originale françaises doivent être respectées aux heures de grande écoute (le mercredi entre 14h et 18h et les autres jours entre 18h et 23h).

3.2.2) Etat des lieux du documentaire en France.

Selon une étude du Centre national du cinéma, pour l'année 2013, le nombre d'heures de diffusion des documentaires sur l'ensemble des chaînes de télévision en France, est le suivant :

- 1564 heures pour les documentaires de société.
- 272 heures pour les documentaires d'histoire.

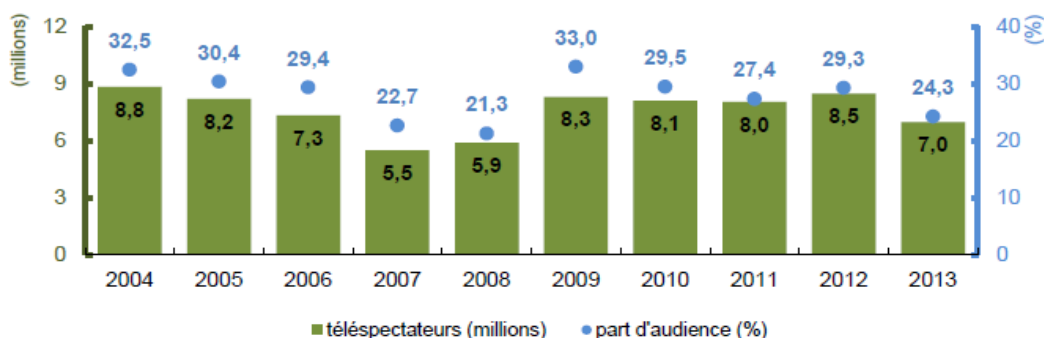
83. Film France conseille les sociétés de production françaises et étrangères pour la recherche des lieux de tournage, de soutiens logistiques locaux et d'aides financières des collectivités locales.

- 249 heures pour les documentaires de géographie/voyages.
- 211 heures pour les documentaires environnement/ nature.
- 144 heures pour les documentaires sur le sport.
- 107 heures pour les documentaires sur le spectacle vivant.
- 91 heures pour les documentaires sur le cinéma.
- 81 heures pour les documentaires animaliers.

Malgré une baisse de 122 heures entre 2012 et 2013, le documentaire de société conserve sa prédominance avec 50,6% du volume total en 2013. Nous pouvons noter que la part des programmes historiques, dans le genre documentaire, augmente de 8,8% en 2013.

Concernant la meilleure audience 2013, elle revient au programme français *Le plus beau pays du monde* (documentaire sur la beauté des paysages français) diffusé par France 2 qui a rassemblé 6,4 millions de téléspectateurs. Sur France 3, la meilleure audience des documentaires diffusés en 2013 est enregistrée par le documentaire français de société *Roissy-Charles de Gaulle, embarquement immédiat* sur le quotidien des hommes et des femmes qui font vivre l'aéroport Paris-Charles de Gaulle (3,7 millions de téléspectateurs). En 2013, 3100 heures de documentaires ont été produites.

Les meilleures audiences annuelles des documentaires diffusés à la télévision



Source : Médiamétrie-Médiamat (4 ans et plus).

Les meilleures audiences annuelles des documentaires diffusés à la télévision

année	diffuseur	titre	date de diffusion	téléspectateurs (millions)	pda ¹ (%)
2004	France 2	Le Dernier Jour de Pompéi	22 février	8,843	32,5
2005	France 3	Homo Sapiens	11 janvier	8,201	30,4
2006	France 2	11 septembre : dans les tours jumelles	4 septembre	7,344	29,4
2007	France 2	Le Sacre de l'homme	10 avril	5,498	22,7
2008	France 2	14-18, le bruit et la fureur	11 novembre	5,893	21,3
2009	France 2	Home	5 juin	8,301	33,0
2010	France 2	Rendez-vous en terre inconnue	14 décembre	8,111	29,5
2011	France 2	Rendez-vous en terre inconnue	1 novembre	8,048	27,4
2012	France 2	Rendez-vous en terre inconnue	8 mai	8,482	29,3
2013	France 2	Le Plus Beau Pays du monde	17 décembre	6,982	24,3

¹ pda : part d'audience.

Source : Médiamétrie-Médiamat (4 ans et plus).

Lorsque nous analysons le tableau Médiamétrie des meilleures audiences annuelles des documentaires diffusés à la télévision, nous pouvons constater qu'aucune différenciation n'est établie entre les différents genres documentaires. En effet, *Le dernier jour de Pompéi*, *Homo Sapiens*, *11 septembre dans les tours jumelles* et *le Sacre de l'Homme* peuvent être considérés comme des docufictions (scènes de reconstitution, scénario, utilisation d'images d'archives et témoignages d'experts face à la caméra) et pourtant ils sont classés dans la catégorie : les documentaires diffusés à la télévision.

Le programme *Rendez-vous en terre inconnue* peut être considéré, quant à lui, comme un programme de la télé-réalité qui propose à une personnalité de rencontrer des tribus à l'autre bout du monde. Dans ce programme, les téléspectateurs sont invités à observer la réaction des invités dans des conditions particulières à la limite du voyeurisme. Pour Claude Lacaze, directeur général adjoint d'Endemol France : « *Rendez-vous en terre inconnue* qui met un artiste en situation relève aussi d'une certaine forme de télé-réalité. »

Enfin, *Home* sur le réchauffement climatique et *Le plus beau pays du monde* qui propose aux téléspectateurs un voyage en France hexagonale et en Corse, en compagnie des grands animaux qui peuplent notre région, sont des « purs » documentaires de géographie/voyages utilisant la voix-off et des images sensationnelles d'une grande qualité.

Comme nous l'avons démontré, le documentaire de création qui est le fruit du regard singulier d'un auteur, qui revendique un point moral, politique ou poétique sur le monde, lui, a une place très réduite voire inexistante, sur la grille (*cf. tableau Médiamétrie des meilleures audiences*). Et lorsqu'il a la chance d'être diffusé, c'est souvent à des heures tardives. Les diffuseurs et les producteurs optent pour des documentaires aux sujets consensuels.

Le documentaire français, quant à lui, tire son épingle du jeu à l'international dont les ventes rivalisent avec celles des films de la BBC en particulier sur l'Histoire (fresques épiques utilisant souvent la 3D), la nature et l'investigation (méfaits de la mondialisation). La France, dans les années 2012 et 2014, est dans le top 3 des pays producteurs de documentaires grâce aux œuvres de Daniel Costelle et d'Isabelle Clarke, *Sacrifice*, diffusé le jeudi 5 juin 2014 sur TF1, sur le débarquement du 6 juin 1944, et *Apocalypse : 1^{ère} Guerre Mondiale*, série télévisée diffusée du 18 mars 2014 au 1^{er} avril 2014 sur France 2. En effet, les documentaires historiques sont probablement l'un des genres de documentaire français qui voyagent le mieux. En 2012, les ventes des documentaires français à l'international augmentent de 9,5% pour atteindre 29,7 millions d'euros.

Dans *Sacrifice*, les auteurs, pendant deux ans, ont mené l'enquête en s'appuyant sur des archives colorisées, des récits personnels, des témoignages inédits et des images amateurs.

« Dans un marché de plus en plus difficile, le succès international implique, au-delà de la qualité d'un film qui peut être repéré dans un festival, la persévérance d'un distributeur pour l'amorcer », indique l'enquête, pour la Société Civile des

Auteurs Multimédias (SCAM), menée durant le marché international du documentaire *Sunny Side of the Doc* en juin 2014 à la Rochelle, soulignant que « la renommée acquise en festival ne suffit plus forcément à trouver un diffuseur télé ».

3.2.3) Propositions et recommandations pour l'avenir du docufiction.

A travers nos différentes analyses et après avoir mis en relief la difficulté pour un documentaire de trouver un diffuseur malgré l'attraction des téléspectateurs français pour le documentaire (entre 2004 et 2013, il y a eu deux documentaires classés dans les meilleures audiences) et la baisse de la production de la fiction en France, nous pouvons donc affirmer que le docufiction est le genre qui permet de répondre aux difficultés rencontrées par les producteurs, diffuseurs et réalisateurs. En effet, au cours des dix dernières années, quatre docufictions diffusés en 2003, 2004, 2005 et 2007 ont réuni entre 8 et 9 millions de téléspectateurs en première partie de soirée : *l'Odyssée de l'Espèce*, *le Dernier jour de Pompéi*, *Homo Sapiens* et *le Sacre de l'Homme*.

Il convient donc de nous demander si l'avenir du docufiction ne réside pas dans une série, sous le format du docufiction, qui réunit les ingrédients de la fiction et de la réalité nécessaires au succès auprès des téléspectateurs ? Convient-il sans doute que les réalisateurs et scénaristes mettent en place un succès « feuilletonnant » comme dans les nombreux romans réalistes du 19^{ème} siècle ? Il nous paraît opportun de souligner que la plupart des romans d'Emile Zola sont parus d'abord sous la forme de feuilletons dans la presse.

Les romans du 19^{ème} siècle jouissent d'une grande liberté ce qui permet au genre de s'adapter aux différentes sensibilités qui imprègnent le siècle. Le roman est alors le véritable reflet et miroir de la société de l'époque. Sensibles aux souffrances du peuple, de nombreux auteurs en deviennent les portes paroles comme Victor Hugo, Alphonse de Lamartine ou encore Emile Zola avec son œuvre *Les Rougon-Macquart* qui dépeint en vingt volumes la société française sous le Second Empire. *Les Misérables*, par exemple, œuvre de Victor Hugo dépeint la société de la première moitié du siècle et retrace le destin de

Jean Valjean. L'auteur critique les injustices et l'oppression subies par le peuple et l'ouvrage apparaît comme une véritable défense de la classe ouvrière. Les romans du 19^{ème} siècle ont une visée humaniste décrivant la réalité de leur époque. Les romans de Balzac, quant à eux, décrivent les effets sociaux et étudient les mœurs de l'époque qui sont la base du roman réaliste. Ces romanciers du 19^{ème} siècle apparaissent comme les romanciers des mœurs. Nous pouvons noter un parallèle avec la *scripted-reality* qui s'appuie sur des histoires inspirées de faits réels, traitant de sujets sociétaux ou de mœurs.

Il est souvent reproché au docufiction d'être plus proche de la fiction que de la réalité. Or, les frontières entre réalité et fiction ont toujours été très ténues et leurs rapports très étroits. Prenons l'exemple d'Honoré de Balzac, maître incontesté du réalisme dont la volonté inédite est la représentation et l'explication du monde qui l'entoure. Il fait un inventaire de la société française en observant tous les milieux sociaux à Paris et en Province. Honoré de Balzac crée un véritable monde qui fait écho au monde réel. En effet dans son roman *La comédie humaine*, qui a nécessité de nombreuses recherches, il met en scène de nombreux personnages. Mais ces personnages sont-ils le fruit de son imagination ou s'est-il inspiré des origines de familles réelles, vivantes ou éteintes ?

Ne peut-on pas dire que les docufictions apparaissent comme les descendants des romans réalistes du 19^{ème} siècle ? Leur but essentiel n'est-il pas de condamner des faits ? De dépeindre notre société avec ses forces et ses faiblesses ? De montrer aux téléspectateurs les mœurs de notre société ? De dénoncer des faits politiques ou des faits d'actualité ? Doit-on considérer les docufictions comme les dignes ou indignes héritiers des romans réalistes ?

Thibault de Saint Maurice, philosophe et spécialiste des médias affirme : « C'est par la répétition que l'on forge, que l'on ancre avec force la fiction dans le réel. » La plupart des docufictions que nous avons analysé sont de format court « 52 minutes » et ne sont pas sous la forme d'épisodes. Notons le succès du

docufiction *14, des armes et des mots* qui a utilisé un format de huit épisodes d'une durée de 52 minutes. Il conviendrait de redynamiser le docufiction en l'adaptant sous un format d'épisodes et cela permettrait également de fidéliser les téléspectateurs tels les feuilletons dans la presse au XIXème siècle.

3.3) Conclusion du chapitre.

D'après nos différentes analyses, nous pouvons noter que le succès des docufictions, donc par conséquent l'avenir des docufictions, réside :

- **Dans le traitement de sujets ni compassionnels et ni consensuels.** En effet, la plupart des sujets traités dans les docufictions sont des sujets historiques mais il convient pour attirer un public toujours plus nombreux de traiter des sujets peu connus du grand public, des affaires qui ne sont pas résolues ou encore des sujets où le manque d'archives subsiste: *Qui a tué Jaurès, Drumont : histoire d'un antisémite français* ou encore *l'Odyssée de l'Espèce*.
- **La mise en avant du réel des affaires politiques** sous forme de série politique entre fiction et réalité et en s'attachant longuement aux tractations politiques. Les français sont friands de politique et plus particulièrement de la face cachée du pouvoir comme par exemple dans le docufiction *Changer la Vie* sur l'accès au pouvoir de François Mitterrand.
- **Docufiction sous la forme de série** (format addictif) de saison courte. Il convient de fidéliser les téléspectateurs en leur proposant des docufictions qui s'attachent à suivre des personnages clefs. Notons le succès de nombreuses séries comme *Plus belle la vie* sur France 3. Pourquoi ne pas s'attacher à décliner le destin d'un grand homme politique par exemple sous forme de docufiction en plusieurs épisodes ?
- Mettre en avant **un univers inédit** ; les producteurs doivent prendre des risques et faire preuve d'innovation. Comme nous l'avons dit précédemment, les téléspectateurs veulent voir du spectaculaire et

connaître les petits détails des grandes affaires qu'elles soient politiques ou sociales.

- Mentionner en début de docufiction : « **Scènes reconstituées** avec des acteurs » afin d'éviter aux téléspectateurs peu avertis d'être rapidement égarés. On reproche souvent au docufiction de brouiller intentionnellement la frontière entre fiction et réel. Il convient donc aux producteurs, réalisateurs et diffuseurs d'être honnêtes envers le public.

Il convient donc d'éviter plusieurs écueils afin qu'un docufiction attire de nombreux téléspectateurs:

- **Le brouillage des genres.** L'honnêteté intellectuelle doit primer. Les diffuseurs doivent s'assurer de proposer à leur public un docufiction structuré et précis qui annonce les scènes de reconstitution, les images d'archives et le jeu des acteurs.
- **De repousser les frontières du réel.** En effet, sans la présence des images d'archives, la plupart des réalisateurs mettent en avant leur propre interprétation de l'événement.
- **De proposer aux téléspectateurs des docufictions aux sujets trop consensuels.**

Conclusion générale

Retour sur la démarche

A l'origine, le but de notre étude doctorale consistait à savoir si le genre docufiction, qui est apparu en France dans les années 2000, peut être considéré comme un genre à part entière ou tout simplement comme un genre issu du documentaire et lui conférant une teinte plus jeune et plus dynamique. Cet objet d'étude est essentiel pour la compréhension de l'évolution de la télévision et de notre société dans les années à venir. Nous avons pu constater que le genre docufiction est souvent associé au genre documentaire (*cf. les études Médiamétrie*). Dans de nombreux médias, également, certains docufictions sont appelés documentaires. A partir de notre analyse sur les raisons de l'arrivée des docufictions en France et notre approche sur les apports, les limites ainsi que l'avenir de ce genre, nous avons établi de nombreuses recommandations afin que le genre docufiction perdure tout en respectant les attentes des téléspectateurs ainsi que les recherches scientifiques et historiques.

Comme le souligne Paul Ricœur : « il y a plus faux que le faux c'est le mélange du vrai et du faux ». Il convient donc de demander aux diffuseurs de mentionner clairement et précisément si le genre diffusé relève du docufiction ou du documentaire afin que les téléspectateurs ne soient pas induits en erreur.

En tant qu'étudiante-chercheur, notre but est d'apporter des réponses à nos hypothèses et de proposer des recommandations. En effet, comme dit précédemment, nous souhaitons sensibiliser les téléspectateurs toujours plus nombreux à ce mélange hybride entre fiction et faits réels et leur apporter des outils de compréhension pendant la diffusion des docufictions. Les producteurs, les diffuseurs et les réalisateurs ont quant à eux des responsabilités concernant l'interprétation des faits historiques. En effet, il convient de ne pas présenter aux téléspectateurs la seule vision des réalisateurs concernant le traitement d'une période de l'Histoire.

La première partie de ce travail de recherche nous a donc permis d'établir les différentes étapes qui ont conduit à la naissance du genre docufiction dans les années 2000.

Dans une deuxième partie de ce travail, nous avons pu mettre en lumière les différents genres propres au docufiction ainsi que ses limites et ses apports.

Enfin, dans la dernière partie de notre recherche doctorale nous nous sommes penchés sur la place des archives et l'influence de la télé réalité dans les docufictions ainsi que sur l'avenir du docufiction.

Retour sur nos hypothèses

Dans le cadre de notre introduction, nous avons établi les hypothèses suivantes :

- Première hypothèse : **le docufiction est avant tout un genre « marketing » qui a été créée pour séduire les téléspectateurs, réfractaires au documentaire historique, augmenter les audiences et cibler un public familial.** En effet, de nombreux docufictions ont connu de fortes audiences : *Les temps changent* sur l'impact du réchauffement climatique diffusé le 4 février 2009 a rassemblé 3 570 000 téléspectateurs (14,1% de parts de marché), *Les défis des bâtisseurs sur la cathédrale de Strasbourg* diffusé le samedi 15 décembre 2012 à 20h45 sur Arte a réuni 1 170 000 téléspectateurs soit 4,7 % de parts de marché, ou encore *Le dernier jour de Pompéi* diffusé sur France 2 le 22 février 2004, qui a réuni 9 millions de téléspectateurs. Il est certain que l'avantage indiscutable du docufiction est qu'il permet de rassembler toute la famille autour d'un thème historique ; certains docufictions ont en effet cet aspect pédagogique que nous ne pouvons nier. En effet, il convient de préciser que le genre docufiction a été créée suite aux excellentes audiences du docufiction *Sur la terre des Dinosaures* diffusé sur la chaîne anglaise BBC (50% de parts d'audience). Dès cet instant, les producteurs français ont proposé de nombreux projets de docufictions. Même si à ses débuts ce genre a vu le jour en France suite à ses excellentes audiences à l'étranger, le docufiction s'est imposé au cours

des années comme un genre à part entière proposant des sujets de qualité mais également des sujets moins prometteurs. En effet, pour François Jost : « Dans chaque genre de programme télévisuel, il y a de la qualité ». Par conséquent, il convient ne pas juger un programme uniquement par son genre (télé-réalité ou docufiction par exemple) mais par le sujet traité, les questions que le programme soulève, la part de pédagogie... Nous pouvons donc dire qu'à ses débuts, le genre docufiction, mélange hybride entre fiction et réalité, est effectivement lancé en France pour des raisons d'audience. Mais, au fur et à mesure des années, le docufiction a su imposer ses lettres de noblesse afin de proposer aux téléspectateurs de nombreux programmes de qualité qu'il convient de juger au cas par cas et ne pas englober dans un genre prédéfini.

- Deuxième hypothèse : **le genre docufiction peut-il être considéré comme un genre à part entière** comme le documentaire ou la fiction. Ne peut-on pas affirmer que le docufiction suit l'évolution de la société ? En effet, en 1938, Orson Welles avec son émission en direct à la radio, ancêtre de la télévision, avait fait croire à des millions d'américains que leur pays était envahi par des extraterrestres. Il avait réussi à brouiller les lignes entre fiction et réalité comme tendent à le faire les nombreux docufictions diffusés à la télévision française. De plus, les documentaires à base d'archives alimentent très tôt la télévision comme *Le magazine du temps passé*, diffusé à partir de 1953, qui se base sur des actualités cinématographiques pour représenter des événements qui se sont déroulés vingt ans plus tôt, ou encore *Les Grandes Batailles*, série d'émissions télévisées historiques de Daniel Costelle, Jean-Louis Guillaud et Henri de Turenne diffusée à la télévision française dans les années 1960 et 1970, qui décrit les principales batailles de la Seconde Guerre mondiale ainsi que le procès de Nuremberg. Les émissions donnent la parole aux officiers ayant participé à ces batailles ainsi qu'à des historiens. Ces interventions alternent avec des extraits de reportages. Les commentaires sont dits par Henri de Turenne et par Daniel Costelle.

L'arrivée des docufictions qui brouille considérablement la frontière entre réel et

fiction peut entraîner une confusion de la réalité et le public peut peiner à différencier le vrai du faux. De plus, dans le classement des meilleures audiences des documentaires diffusés à la télévision, Médiamétrie classe dans le genre documentaire aussi bien *Le dernier jour de Pompéi* qui s'appuie sur un scénario et sur des images de reconstitution, que *Home*, documentaire sur le réchauffement climatique, et l'émission *Rendez-vous en terre inconnue*. Dans une interview accordée à Europe 1, Josiane Balasko définit cette émission : « On me l'a proposé plusieurs fois mais j'ai refusé. Je ne me sens pas, moi, privilégiée, riche, connue, d'aller voir des gens qui vivent culs nus et qui n'ont rien, et de jouer avec les bons sauvages et montrer mes larmes en disant c'est formidable. C'est une forme d'indécence que je n'aime pas. Pour moi, c'est une forme de télé réalité ».

Il convient, afin d'éviter de nombreuses confusions, que le genre docufiction soit un genre à part entière avec ses propres codes et qu'il ne soit pas « classé » avec le genre documentaire. La transparence et la clarté sont essentielles afin de ne pas induire les téléspectateurs en erreur.

- Troisième hypothèse : **le genre documentaire « pur » a besoin d'un nouveau souffle et le docufiction permet de « moderniser » l'image du documentaire** et aborder des thèmes aussi variés que divers de façon pédagogique. En effet, pour Stéphane Millière, président de la société Gédéon et producteur du docufiction *Les champions d'Olympie* (reconstitution des Jeux olympiques antiques) : « Je suis intimement persuadé que ce mouvement est salutaire pour le documentaire qui avait tendance à s'enfermer dans des formes naturalistes, des sujets trop nombrilistes. Dans ce nouveau flot de productions, il y a du talentueux et du médiocre, mais je suis sûr qu'on aura de bonnes surprises ». En effet, les téléspectateurs ont pu discerner une évolution dans les formes d'écriture, plus dynamique, plus divertissante ainsi que des sujets plus profonds, difficiles à traiter sous la forme documentaire. En effet, les téléspectateurs ont découvert des docufictions sur la greffe du cœur avec le docufiction *Un cœur qui bat*, *Dans le cerveau d'Hugo* sur le thème de l'autisme ou encore *Drumont sur l'histoire d'un antisémite français*. Cette nouvelle forme d'écriture propose aux téléspectateurs

des perspectives intéressantes. Le docufiction permet donc d'apporter au style documentaire une image plus moderne, plus ludique et plus interactive. Les docufictions peuvent apparaître comme une alternative au documentaire dit traditionnel.

Sur le plan méthodologique

Cette recherche semble avoir été assez bien servie par nos nombreuses interviews menées grâce à la méthode d'analyse qualitative et l'analyse de contenus d'autre part (ouvrages, articles de presse, visionnage de conférences, émissions radiophoniques et visite de l'exposition au Musée des Arts et Métiers : *Culture TV. Saga de la télévision française*). En partant de nos recherches, certaines pistes non explorées sont apparues. En effet, il n'avait jamais été question d'analyser en profondeur **les financements** liés au docufiction et pourtant cette piste a surgi grâce à l'analyse des écrits d'une conférence du Centre National du Cinéma.

Nous nous sommes également appuyés sur l'ouvrage d'Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres* qui traite essentiellement de ce sujet, les recherches des historiens tels que François Niney et François Garçon et celles du spécialiste des médias François Jost, professeur à la Sorbonne Nouvelle Paris III. L'essentiel de nos recherches est donc axé sur le visionnage et l'analyse de nombreux docufictions.

Sur le plan théorique

Pour notre recherche doctorale, nous avons utilisé la démarche hypothético-déductive dans la mesure où notre recherche doctorale nous a permis de vérifier nos hypothèses de départ afin d'aboutir à une théorie explicative.

Nous avons recouru à l'analyse documentaire et à de nombreuses enquêtes qualitatives qui nous ont permis de recueillir des propos, des avis et des considérations. Nous nous sommes également appuyés sur les recherches d'Isabelle Veyrat-Masson, de François Garçon, de François Niney et de François Jost.

Les recherches que nous avons menées doivent donc se poursuivre, servir de base et dresser un état des lieux.

Conclusions, observations et propositions

Dans le passé et plus précisément dans les années 1950, la télévision sert de base d'expérience et d'exploration. En effet, ces années permettent de préciser les missions liées à ce média : informer, éduquer et distraire.

Dans ces années-là, la télévision est un média collectif et Roger Louis, journaliste, crée des télé-clubs afin de permettre à chacun d'avoir accès à un poste de télévision mais également de pouvoir échanger avec les téléspectateurs à la fin du programme diffusé.

De nos jours, chacun est équipé d'un poste de télévision mais chacun reste seul face à ses doutes, ses interrogations suite à la diffusion d'un docufiction. Cette rencontre s'est-elle réellement passée de cette façon ? Qui est ce personnage ? Pourquoi cette scène n'est-elle pas mentionnée dans nos livres d'histoire ? En effet, le téléspectateur face à des images d'archives se doit de croire aux propos et aux images qui lui sont proposés et étayés par de nombreuses scènes de reconstitution et de témoignages d'historiens.

Par conséquent, nous pouvons mettre en avant diverses recommandations :

- Un **docufiction traitant de sujets sensibles ou de l'Histoire devrait être suivi d'un débat** afin de confronter des avis; cette responsabilité est liée aux diffuseurs. Nous avons pu constater que cette proposition commence à faire son apparition dans les médias. Le docufiction *La loi*, diffusé sur France 2, sur les trois jours de combats législatifs de Simone Veil a été suivi d'un débat.
- **Différencier précisément les différents genres.** Il convient d'établir un classement précis et de différenciation entre docufiction, documentaire, fiction et émissions de télé-réalité. A ce jour, la confusion est trop importante. En effet, selon les médias, tel ou tel docufiction est classé soit comme une fiction soit comme un documentaire. Il serait judicieux d'établir des codes précis liés à tels ou tels formats et ainsi permettre le

classement dans telle ou telle catégorie. Il convient de mettre en avant les limites entre fiction et documentaire afin de catégoriser les films. Par exemple, lorsque le programme propose une interprétation des faits, des scènes de reconstitution et des personnages, il doit être classé dans la catégorie fiction. En revanche, lorsque nous notons des images d'archives, des interviews de témoins de l'époque face à la caméra et des sujets basés sur des faits historiques et réels, nous sommes devant un documentaire. Lorsque les frontières sont franchies, le public est donc face à un docufiction et il est important de le mentionner clairement. Comme le précise François Jost, l'hybridation « commence là où l'on crée un monde, quelle que soit sa ressemblance avec le nôtre, et où l'on y fait vivre des personnages c'est-à-dire des êtres joués par des comédiens ».

- **Quand une scène est reconstituée**, il convient aux réalisateurs de le préciser en haut de l'écran grâce à la mention « scène reconstituée » ou lorsqu'il y a un jeu d'acteurs « scène jouée par des acteurs ».
- **Création d'une société de financement** concernant le genre docufiction. En effet, actuellement les docufictions perçoivent le soutien de la fiction et du documentaire (*Cf : Deuxième chapitre : les limites et les apports*). Il convient de créer une structure souple et adaptée au genre.
- Le **terme docufiction** est trompeur ; peut-être serait-il judicieux d'employer un autre terme. En effet, les téléspectateurs peuvent être induits en erreur. Sont-ils face à des images d'archives ? Des scènes de reconstitution ? Tom Roston, journaliste indépendant et rédacteur du blog *Doc Soup* propose le terme documentaire hybride. Pour lui, le docufiction est « un mélange du cinéma factuel et fictionnel qui apporte une alternative à la tendance cinéma vérité des documentaires traditionnels ».
- Quand le docufiction aborde des thèmes aux **hypothèses diverses**, il convient de développer une seule et unique hypothèse vérifiée et approuvée par l'ensemble des experts afin de ne pas induire les téléspectateurs en erreur et ainsi réduire la confusion du public. Il est

préférable que le réalisateur ne développe pas sa propre hypothèse (cf : le docufiction sur l'affaire Ben Barka). Si c'est le cas, il réalise donc une fiction et non un docufiction.

Bibliographie

Ouvrages :

- BALLE Francis, *Média et Sociétés : Edition, Presse, Cinéma, Radio, Télévision, Internet*, Edition Montchrestien, 2013, 832 pages.
- BLANCHET Alain, GOTMAN Anne, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Collection 128, Editions Nathan Université, 2001, 126 pages.
- BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision*, Edition Riber, 1996, 95 pages.
- BOUSSER-ECK Hélène, SAUVAGE Monique, *Le règne de Cinq colonnes 1959-1965*, Seuil INA, 1982.
- COLLEYN Jean-Paul, *Le regard documentaire*, Editions du Centre Pompidou, 1993, 160 pages.
- FECON Guy, *Formuler une problématique : dissertation, mémoire, thèse, rapport de stage*, Dunod, 2006, 153 pages.
- GAUTIER Guy, *Un siècle de documentaire français*, Armand Colin, 2004, 235 pages.
- GRAWITZ Madeleine, *Méthode des Sciences Sociales*, Ed Dallioz, Paris, 2000, p.398.
- LINDEBERG Sylvie, *Clio de 5 à 7, Les actualités filmées de la libération : archives du futur*, CNRS Editions, 2000.
- LE GRIGNON Brigitte, *Du côté du public. Usages et réceptions de la télévision*, Edition Economica, 2003, 239 pages.
- MAURO Didier, JEANNEAU Yves, *Le documentaire, cinéma et télévision : écriture, réalisation, production, diffusion, formation*, Edition Dixit, 2005, 304 pages.
- NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran*, Collection Arts et Cinéma, Editions de Boeck, 2002.
- VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres*, Collection Medias Recherches, Editions de Boeck, 2008.

Articles de périodique :

- BLUMENFELD Samuel, *Georges Méliès pionnier lunaire*, Le Monde Magazine, Samedi 14 mai 2011.
- CAUHAPE Véronique, PSENNY Daniel, Serge MOATI : *Souvenons-nous que la fiction française a été la meilleure du monde*, Le Monde Télévisions, Dimanche 16-Lundi 17 février 2014.
- DE MONTVALON Jean-Baptiste, *Le documentaire veut sortir du flou*, Le Monde Télévisions, Dimanche 11-Lundi 12 novembre 2012.
- FABRE Clarisse, *Un cinéma français à deux vitesses*, Le Monde Télévisions, Dimanche 6- Lundi 7 janvier 2013.
- LEPOITTEVIN Stéphane, *Le triomphe de l’Odyssée de l’Espèce*, Le Parisien, 9 janvier 2003.
- PEDROLETTI Brice, *Les tribulations des producteurs européens en Chine*, Le Monde, 3 mai 2011.
- PEIGNE-GIULY Annick, *Docu-Fiction*, Libération Médias, 28 février 2004.
- ROUGIER Dominique, *Le docu-drama, version fiction du fait divers*, Libération, 14 janvier 1995.
- S.B, *France 2 présente le jeu de la mort*, La Dépêche, 17 mars 2010.

Publications :

- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Encadrer et contrôler le documentaire de propagande sous l’occupation*, Vingtième siècle, Revue d’Histoire, 1999, Numéro 63, pages 23-49.
- BEUCHOT Pierre, *Le mentir vrai ou une publication en forme de documentaire*, BDIC Matériaux pour l’Histoire de notre temps, 2008, n° 89-90, pages 101-108.
- Etudes du CNC, *Les performances du documentaire français dans le monde*, Septembre 2010.
- GOLDMEDIA, *Will scripted reality shows be the big hits for TV 2010?* , Janvier 2010.

- GARCON François, *Le documentaire historique au péril du docufiction*, Vingtième Siècle. Revue d'histoire, 2005/4 no 88, p. 95-108. DOI : 10.3917/ving.088.0095.
- LEBEL Estelle, *François Jost (1999) Introduction à l'analyse de la télévision*, Ellipses, Editions Marketing, 2003.
- LEBEL Estelle, *François Jost (2000) La télévision du quotidien, entre réalité et fiction*, Editions de Boeck, 2003.
- Le Réseau des Organisations du Documentaire, *L'Etat du documentaire 2000-2010*, Mars 2011.
- RECH Yannick, TRIQUET Eric, *Le docufiction l'Odyssée de l'Espèce, Analyse didactique et pistes d'exploitation en classe de terminale S*, Revue de primatologie, 2012.
- RICOEUR Paul, *L'écriture de l'histoire et la représentation du passé*, Annales, Histoires, Sciences Sociales, 55 (4), 2000, pages 731-747.

Emissions radiophoniques :

- *Le Grand Direct des Médias*, Europe 1, Emission du 13 aout 2014, François Jost, sociologue des médias.
- *Le Grand Direct des Médias*, Europe 1, Emission du 27 novembre 2012, Sophie Révil, réalisatrice du docufiction *Le Cerveau d'Hugo*.
- *Le fait médias du jour*, Europe 1, Emission du 19 mars 2013, *Drumont le docufiction qui fait polémique*.
- *Le Grand Direct des Médias*, Europe 1, Emission du 24 novembre 2013, *La scripted-reality doublement intéressant*.

Filmographie :

- *Invention de la mise en scène documentaire*, Delavaud Gilles, 1994
- *Débat Vichy La France et les Français* avec Marc Ferro, René Rémond et Robert Paxton diffusé le 11 décembre 1997 sur Arte.
- *A la recherche du pharaon perdu*, Pierre Stine, 2004.
- *Le dernier jour de Pompéi*, Peter Nicholson, 2004.
- *Les temps changent*, Marion Milne, 2008.



- *Le Cerveau d'Hugo*, Sophie Révil, 2013.
- *L'Odyssée de l'Espèce*, Jacques Malaterre, 2003.
- Réaction de Cyrille Barrette, professeur de biologie à l'Université de Laval, sur le docufiction *L'Odyssée de l'Espèce*, 2010.
- *Changer la vie*, Serge Moati, 2011.
- Emission *Plus Clair* sur Canal + (invité Jacques Malaterre), 6 mars 2004.
- *Dans la jungle*, projection le 1^{er} octobre 2013 dans un cadre privé.
- *Et si la France sortait de l'Euro*, émission Capital, 2012.
- *Paris 2011, la grande inondation*, Bruno Victor-Pujebet, 2006.
- *Ben Barka*, Jean-Pierre Sinapi, 2008.
- *Mitterrand à Vichy*, Serge Moati, 2007.
- *Vol AF 447*, diffusé dans le cadre de l'émission Pièces à conviction, 2012.
- *Versailles, le rêve d'un roi*, Thierry Binisiti, 2008.
- *Le documentaire et les images d'archives* par Edouard Mills-Affif, 2010.
- *Débat sur la mise en scène documentaire* par François Niney, 2010.
- *Armadillo*, Janus Metz,
- *Le jour où tout a basculé*, France 2.

Netographie :

- Analyse du documentaire *Nanouk l'Esquimau* par Antoine Berthot du Ciné Club de Caen, publié le 16 janvier 2011 (page consultée le 3 août 2014).
<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/flaherty/nanouklesquimau.htm>
- *Jean Rouch, mort d'un pionnier* par Elisabeth Lequeret publié le 20 février 2004 (page consultée le 19 août 2014).
<http://www1.rfi.fr/fichiers/mfi/culturesociete/1182.asp>
- Pourquoi la *scripted reality* envahit nos écrans par Maxime Gasnier, publié le 15 janvier 2014 (page consultée le 3 août 2014).
<http://www.canal-iscpa.com/POURQUOI-LA-SCRIPTED-REALITY>
- *Les dinosaures de synthèse...débarquent ce soir* publié le 29 février 2000 (page consultée le 23 août 2014).
<http://www.ladepeche.fr/article/2000/02/29/95776-les-dinosaures-de-synthese-debarquent-ce-soir.html>

- Notes de production, *Changer la vie, Mitterrand 1981-1983*, publié le 17 mai 2011 (page consultée le 30 juin 2014).
<http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/changer-la-vie-mitterrand-1981-1983-telefilm-documentaire,195572>
- Analyse *Dans la jungle* (politique) par Camille Froidevaux-Metterie publié le 6 septembre 2013 (page consultée le 11 juin 2014).
<http://www.philomag.com/blogs/feminin-singulier/dans-la-jungle-politique>
- Discours d'Eric Garandeau, Président du CNC, lors des Etats généraux du Documentaire de Lussas, 21 août 2012 (page consultée le 25 juin 2014).
<http://www.larp.fr/dossiers/wp-content/uploads/2012/09/CNC-Discours-dEric-Garandeau-%C3%A0-Lussas-210812.pdf>
- Quatrième rencontre CNC, *Du documentaire à la fiction : quelles écritures pour parler du réel*, lundi 2 juin 2008 (page consultée le 6 juin 2014).
http://www.cnc.fr/web/fr/les-rencontres-cnc-sacd?p_p_auth=mw8yZWxt&p_p_id=20&p_p_lifecycle=1&p_p_state=exclusive&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-1&p_p_col_pos=1&p_p_col_count=2&_20_struts_action=%2FdocumentLibrary%2Fget_file&_20_folderId=23012&_20_name=DLFE-1339.pdf
- Passé (re)composé d'Olivier Zilbertin sur la puissance de l'image, 26 mai 2014 (page consultée le 30 mai 2014).
http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/05/26/passe-recompose_4424710_3246.html
- *Affaire Ben Barka : tempête sur un téléfilm* par Vincent Hugueux, publié le 21 janvier 2008 (page consultée le 8 septembre 2014).
http://www.lexpress.fr/actualite/monde/affaire-ben-barka-tempete-sur-un-telefilm_469486.html
- Mitterrand à Vichy : un docufiction qui fait polémique publié le 15 février 2008 (page consultée le 9 septembre 2014).
<http://www.20minutes.fr/culture/213196-20080215-mitterrand-a-vichy-docu-fiction-fait-polemique>
- *Jean-Pierre Azéma répond aux questions qui fâchent*, interview de Thierry Leclère, publié le 22 avril 2008 (page consultée le 9 juin 2014).

- <http://television.telarama.fr/television/mitterrand-a-vichy-suite-l-historien-jean-pierre-azema-repond-aux-questions-qui-fachent,28056.php>
- *Le docu-fiction le nouveau filon des chaînes* par Julia Baudin publié le 17 mai 2014 (page consultée le 26 août 2014).
<http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/article/television/81524/le-docu-fiction-le-nouveau-filon-des-chaînes.html>
 - *Louis XIV, le monarque bâtisseur* par Muriel Frat publié le 3 janvier 2008 (page consultée le 13 octobre 2014).
<http://www.lefigaro.fr/culture/2008/01/03/03004-20080103ARTFIG00370-louis-xiv-le-monarque-batisseur.php>
 - *Le Cerveau d'Hugo, docufiction sensible sur l'autisme d'Asperger, mardi soir sur France 2* publié le 26 novembre 2012 (page consultée le 27 mai 2014).
<http://www.challenges.fr/monde/20121126.FAP6630/le-cerveau-d-hugo-docu-fiction-sensible-sur-l-autisme-asperger-mardi-soir-sur-france-2.html>
 - *Janus Metz : « L'Afghanistan était un soap opéra auquel personne s'identifiait »* publié par Christophe Chadeaud le 16 décembre 2010 (page consultée le 4 juillet 2014).
http://www.lexpress.fr/culture/cinema/janus-metz-l-afghanistan-etait-un-soap-opera-auquel-personne-ne-s-identifiait_945086.html
 - *Werner Herzog : « Je recherche l'illumination »* publié par Emmanuèle Frois le 11 décembre 2008 (page consultée le 7 juillet 2014)
<http://www.lefigaro.fr/cinema/2008/12/11/03002-20081211ARTFIG00394-werner-herzog-je-recherche-l-illumination-.php>
 - *Télé : la production allemande s'impose* publié le 29 juin 2010 par Isabelle Mermin (page consultée le 4 juillet 2014).
<http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/article/serie/53699/tele-la-production-allemande-s-impose.html?meld=3>
 - *« Le jour où tout a basculé & Co » : la « scripted reality, un spectacle du réel* publié le 5 novembre 2012 par Abdu Gnaba (page consultée le 10 octobre 2014).

- <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/685299-le-jour-ou-tout-a-basculer-co-la-scripted-reality-un-spectacle-du-reel.html>
- *Exclusif : le CSA estime que la scripted reality est de la fiction* publié le 26 août 2013 par Jamal Henni (page consultée le 14 octobre 2014).
<http://bfmbusiness.bfmtv.com/entreprise/exclusif-csa-estime-scripted-reality-est-fiction-588726.html>
 - « *Scripted reality* » et télé publique : pourquoi Filippetti a raison de s'y attaquer publié le 30 octobre 2012 par François Jost (page consultée le 1^{er} septembre 2014).
<http://leplus.nouvelobs.com/contribution/676061-scripted-reality-et-tele-publique-filippetti-a-raison-de-s-y-attaquer.html>
 - Julien COURBET : « *La bulle de la scripted reality va exploser* » publié le 28 septembre 2012 (page consultée le 4 septembre 2014).
<http://www.imca.fr/actualites/julien-courbet-%C2%AB-la-bulle-de-la-scripted-reality-va-exploser-%C2%BB/>
 - Nonce Paolini : la « *scripted reality* » est bien de la fiction publié par l'AFP le 6 novembre 2012 (page consultée le 13 octobre 2014).
http://lexpansion.lexpress.fr/actualites/1/actualite-economique/nonce-paolini-tf1-la-scripted-reality-est-bien-de-la-fiction_1183771.html
 - France 2 : « *Nous avons décidé de casser la structure de l'accès dès janvier* » par Julien Lalande le 4 décembre 2012 (page consultée le 14 octobre 2014).
<https://fr.tv.yahoo.com/news/france-2-d%C3%A9cid%C3%A9-casser-structure-laccess-d%C3%A8s-janvier-135500593.html>
 - *Qui a tué Jaurès* par Véronique Dumas publié le 6 mai 2014 (page consultée le 15 octobre 2014).
<http://www.historia.fr/web/evenement/qui-tue-jaures-07-05-2014-123556>
 - *Les documentaires historiques font de la résistance* par TéléObs publié le 25 janvier 2014 (page consultée le 3 juin 2014).
<http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20140124.OBS3658/les-documentaires-historiques-font-de-la-resistance.html>

Table des matières

Résumé	6
Avant-propos	9
Sommaire	11
Introduction	14
Première partie - La naissance d'un nouveau genre : le docufiction	22
Chapitre 1 : Chronologie analytique des différentes étapes du docufiction.	22
1.1) De l'apogée du documentaire à la naissance du docufiction.	23
1.1.1) L'entre deux-guerres.	23
1.1.2) Des progrès technologiques au documentaire militant.	27
1.1.2.1) Les années 1950.	27
1.1.2.2) Les années 1960.	28
1.1.3) Emergence des émissions documentaires.	30
1.1.3.1) Les années 1970.	30
1.1.3.2) Les années 1980.	31
1.1.4) Le docudrama.	32
1.2) Les années 2000 : l'émergence des docufictions en France.	34
1.2.1) Les années 2000-2005 : l'émergence des docufictions historiques.	34
1.2.2) Les années 2005-2010 : les docufictions sur des thèmes sociétaux et d'anticipation.	39
1.2.3) L'année 2010: les docufictions de dénonciation.	40
1.3) L'année 2011-2012 : le docufiction devient un outil de témoignage.	43
1.3.1) Le Cerveau d'Hugo.	43
1.3.2) L'année 2012 : l'arrivée de la <i>scripted-reality</i> .	46
1.3.3) Les années 2012-2014 : quand la fiction-politique s'invite à la télévision et au cinéma.	47
1.3.3.1) Une fable politique.	47
1.3.3.2) Le traitement de l'actualité politique attire les téléspectateurs.	48
1.3.3.3) Des téléfilms qui épousent la forme d'un docufiction.	49
1.4) Conclusion du chapitre.	51
Chapitre 2 : La BBC : pionnière dans le genre des docufictions.	53

2.1) La BBC : une chaîne incontournable. _____	53
2.2) Analyse d'un docufiction à succès : <i>Sea monsters : a walking with dinosaurs trilogy</i> . _____	57
2.2.1) Un aventurier hors du commun _____	57
2.2.2) Une curiosité attisée _____	57
2.2.3) Des schémas explicatifs _____	58
2.2.4) Présence des codes de la fiction _____	59
2.2.5) Synthèse d'un succès _____	59
2.3) Analyse d'un échec : <i>Space to Odyssey</i> . _____	60
2.3.1) Un docufiction d'anticipation. _____	60
2.3.2) Des explications superficielles et confuses. _____	61
2.3.3) Utilisation du pathos et de l'émotionnel. _____	61
2.3.4) Synthèse d'un échec. _____	63
2.4) Conclusion du chapitre. _____	64
Chapitre 3 : Les années 2000 : l'âge d'or du docufiction en France. _____	66
3.1) Le marché du docufiction historique. _____	66
3.1.1) Le succès du docufiction <i>Sur la terre des dinosaures</i> . _____	66
3.1.2) La percée du docufiction <i>L'Odyssée de l'Espèce</i> . _____	67
3.2) Analyse du docufiction <i>L'Odyssée de l'Espèce</i> . _____	68
3.2.1) Le choix du sujet. _____	69
3.2.2) La qualité du discours pédagogique _____	70
3.2.3) La qualité du scénario. _____	71
3.2.4) Implication des téléspectateurs à travers le personnage de Lucie. _____	72
3.2.5) Pas d'indicateurs de temps et de lieu. _____	73
3.3) Synthèse de notre analyse. _____	74
3.3.1) Un genre marketing avant tout. _____	77
3.3.2) Un mélange trompeur. _____	78
3.3.3) Un genre à part entière. _____	79
3.4) Le succès des premiers docufictions historiques. _____	79
3.4.1) L'Égypte : un sujet porteur. _____	79
3.4.2) Le succès du documentaire <i>Quand les égyptiens naviguaient sur la mer rouge</i> . _____	81
3.4.3) Les raisons du succès des docufictions historiques. _____	82
3.4.4) La percée internationale des docufictions historiques. _____	83
3.5) Conclusion du chapitre. _____	85
Deuxième partie – L'émergence du docufiction en France. _____	87
Chapitre 1 : Analyse des différents genres propres au docufiction. _____	87

1.1) Le docufiction 100% reconstitution. _____	88
1.1.1) Analogie des docufictions 100% reconstitution. _____	89
1.1.2) Tableau-bilan. _____	90
2.1) Le docufiction entre fiction et archives. _____	92
2.1.1) Analogie des docufictions entre fictions et archives. _____	92
2.1.2) Tableau-bilan. _____	95
3.1) Le docufiction comme résultats d'enquêtes sociologiques. _____	98
3.1.1) Etude du docufiction <i>Dans la jungle</i> . _____	98
3.1.2) Tableau-bilan. _____	100
4.1) Le docufiction 100% fiction. _____	103
4.1.1) Analogie des docufictions 100% fiction. _____	103
4.1.2) Tableau-bilan. _____	105
5.1) Conclusion du chapitre. _____	106
Chapitre 2 : Les limites et les apports du genre. _____	110
2.1) Les limites _____	112
2.1.1) Le mélange du réel et de la fiction. _____	112
2.1.2) La place de l'archive. _____	114
2.1.3) La recherche de l'audience. _____	115
2.1.4) Ni la force du réel et de la fiction. _____	116
2.2) Les apports _____	117
2.2.1) Un aspect pédagogique. _____	117
2.2.2) Une diffusion des sujets historiques en prime time. _____	117
2.2.3) Attractivité du jeune public. _____	118
2.2.4) Une véritable œuvre de création. _____	118
2.2.5) Totale liberté d'expression pour les réalisateurs. _____	119
2.2.6) La présence d'effets spéciaux/ effets numériques _____	119
2.3) Le docufiction au cœur des polémiques _____	120
2.3.1) L'affaire Ben Barka _____	121
2.3.2) Mitterrand à Vichy _____	124
2.3.3) Vol AF 447 Rio/Paris _____	126
2.4) Conclusion du chapitre. _____	128
Chapitre 3 : Le docufiction une création originale. _____	130
3.1) Le docufiction : une création originale en raison de son statut. _____	132
3.1.1) Un genre à part entière. _____	133
3.1.2) Analyse du docufiction <i>Le Cerveau d'Hugo</i> . _____	134

3.2) Le docufiction : une création originale en raison de son scénario. _____	136
3.2.1) <i>14, des armes et des mots</i> : l'approche. _____	136
3.2.2) L'originalité. _____	138
3.3) Le docufiction : une création performante et originale. _____	139
3.3.1) La recherche d'audience. _____	139
3.3.2) La recherche de l'originalité. _____	140
3.4) Conclusion du chapitre. _____	141

Troisième partie – Le docufiction entre fait historique et fiction.

_____ 143

Chapitre 1 : La question de l'archive. _____ 143

1.1) Etude du docufiction Armadillo. _____	146
1.1.1) Une fiction difficilement classifiable. _____	147
1.1.2) Un brouillage volontaire entre fiction et réalité. _____	150
1.2) Le docufiction entre fiction et utilisation d'images d'archives. _____	151
1.2.1) Le point de vue des historiens _____	152
1.2.2) Fiction et utilisation d'images d'archives : une association à utiliser avec précaution. _____	153
1.3) Conclusion du chapitre. _____	154

Chapitre 2 : L'influence de la téléralité : étude de la scripted-reality. _____ 156

2.1) Présentation de l'émission <i>Le jour où tout a basculé</i> . _____	158
2.1.1) Décryptage de l'épisode « On m'a volé ma paternité ». _____	159
2.2) Analyse des codes de la téléralité, de la fiction et du documentaire. _____	163
2.2.1) Les codes de la téléralité. _____	163
2.2.2) Les codes de la fiction et du documentaire. _____	167
2.2.3) La recherche du réel et de l'intime. _____	167
2.3) Un concept en perte de vitesse. _____	169
2.3.1) La <i>scripted-reality</i> un concept qui divise. _____	169
2.4) Conclusion du chapitre. _____	171

Chapitre 3 : Vers une évolution du docufiction. _____ 174

3.1) Le retour des docufictions historiques. _____	175
3.1.1) Analyse du docufiction <i>Qui a tué Jaurès ?</i> _____	176
3.1.2) Le traitement de la Guerre Mondiale dans les docufictions. _____	178
3.2) L'avenir du docufiction en France. _____	179
3.2.1) Etat des lieux de la fiction en France. _____	179
3.2.2) Etat des lieux du documentaire en France. _____	180

3.2.3) Propositions et recommandations pour l'avenir du docufiction. _____	184
3.3) Conclusion du chapitre. _____	186
Conclusion générale _____	189
Bibliographie _____	197
Table des matières _____	205
Table des annexes _____	211
Annexe 1 _____	212
Annexe 2 _____	233
Annexe 3 _____	260
Annexe 4 _____	298
Annexe 5 _____	314
Annexe 6 _____	345
Annexe 7 _____	354

Table des annexes

Annexe 1 : RECH Yannick, TRIQUET Eric, Le docufiction l’Odyssée de l’Espèce, Analyse didactique et pistes d’exploitation en classe de Terminale S, Revue de primatologie, 2012.

Annexe 2 : Etudes du CNC, Les performances du documentaire français dans le monde, Septembre 2010.

Annexe 3 : Retranscription des interviews menées auprès de producteurs, réalisateurs, diffuseurs et historiens français.

***Annexe 4 : GARÇON François, Le documentaire historique au péril du docufiction, Vingtième Siècle. Revue d'histoire, 2005/4 no 88, p. 95-108.
DOI : 10.3917/ving.088.0095.***

Annexe 5 : Quatrième rencontre du CNC, Du documentaire à la fiction : quelles écritures pour parler du réel ? Lundi 2 juin 2008.

Annexe 6 : GOLDMEDIA, Will scripted reality shows be the big hits for TV 2010? Janvier 2010.

Annexe 7 : LABORDE Françoise et MARIANI-DUCRAY Francine, Réflexion sur les émissions dites de « télé-réalité » - Synthèse des auditions et bilan de la réflexion, Octobre 2011.

Annexe 1

RECH Yannick, TRIQUET Éric, *Le docufiction l’Odyssée de l’Espèce, Analyse didactique et pistes d’exploitation en classe de terminale S*, Revue de primatologie, 2012.

Résumé :

Afin que nous puissions analyser le docufiction *L’Odyssée de l’Espèce*, d’un point de vue scientifique, nous avons décidé de nous appuyer sur l’analyse de Yannick Rech, enseignant de SVT et d’Eric Triquet, Maître de conférences. Ils proposent à leurs élèves de s’appuyer sur ce support télévisuel tout en cherchant à composer avec les écueils, lacunes et approximations repérés. En effet, dans leur recherche, ils proposent aux lecteurs, à travers une analyse didactique, des pistes de réflexion et les incitent à développer un regard critique ce qui permet, pour notre analyse du docufiction, de distinguer fiction et éléments scientifiques.

Revue de primatologie

4 | 2012 :

Varia

Articles

Le docufiction *l'Odyssée de l'espèce*. Analyse didactique et pistes d'exploitation en classe de terminale S

The movie Odyssey of the species: analysis and suggestions to study in classroom

YANNICK RECH ET ERIC TRIQUET

Résumés

L'évolution de la lignée humaine est un thème fort des programmes français de sciences de la vie et de la Terre pour le collège et lycée. Il est par ailleurs au cœur de docufictions télévisés qui en proposent une mise en scène par le récit. Le souci de réalisme rivalise ici avec l'imaginaire de la fiction. Si des anthropologues de renom ont apporté leur caution à ces films « grand public », le scénario comme la réalisation, révèlent une certaine prise de liberté par rapport aux données scientifiques. Plutôt que d'ignorer ces supports dont le succès auprès des jeunes a surpris autant les chercheurs que les diffuseurs des grandes chaînes de télévision, il nous est apparu particulièrement intéressant de pouvoir les présenter à des élèves dans une perspective critique. Ce choix est à l'origine d'un travail de mémoire de master professionnel en didactique des sciences (Master IC2A, Université Joseph Fourier Grenoble 1). Cet article se fait l'écho du travail de conception d'une séquence didactique conçue pour un enseignement de Terminale scientifique. Après un bref cadrage introductif, nous développons une double analyse – scientifique et médiatique – d'un extrait emblématique du film *l'Odyssée de l'espèce* de Jacques Malaterre (2003), choisi ici comme exemple. Prenant appui sur ce travail, la partie qui suit propose des pistes d'exploitation pour la classe. Ces dernières s'appuient sur les points forts de ce genre télévisuel tout en cherchant à composer avec les écueils, lacunes et approximations repérés préalablement, grâce à des documents complémentaires. Au-delà des objectifs liés aux connaissances en jeu, il s'agit par là d'offrir un moment scolaire d'« éducation au média », objectif également inscrit dans les programmes d'enseignement.

Entrées d'index

Mots-clés : docufiction, fiction scientifique, médiation par le récit, situation d'enseignement, aide didactique, évolution de l'Homme

Keywords : fiction-documentary, scientific fiction, mediation by the narrative, scientific education, human evolution

Thématique : Enseignement

Historique

Soumis 1er avril 2012. Accepté 9 janvier 2013

Texte intégral

1 Introduction

- 1 Les sciences comme les récits tentent d'expliquer le monde ou des aspects du monde. Pour Jérôme Bruner (2002), psychologue de l'éducation, les récits aident à construire et à inventer le passé et l'avenir, dans un processus où mémoire et imagination se mêlent et se nourrissent. Mais, pour les épistémologues des sciences, il en va de même, de la production scientifique. C'est une réalité (re)construite que les scientifiques nous décrivent. Elle est le produit de leur imagination – soumis au crible de l'expérience – et non une traduction « en miroir » des faits et phénomènes du monde tels qu'ils se déroulent ou ont pu se dérouler dans la nature. Dans les deux cas des mondes possibles sont postulés, esquissés, mis à l'épreuve (Triquet, 2012). La vulgarisation scientifique a, depuis déjà fort longtemps, tiré parti de ces parentés entre science et récit. De ce point de vue Jules Verne a ouvert une voie empruntée et actualisée par nombre d'écrivains, journalistes et réalisateurs de films scientifiques. La télévision, notamment, finance aujourd'hui à grands frais des « docufictions » destinés à un large public.
- 2 Ce genre hybride se caractérise par un couplage étroit entre d'une part une volonté de réalisme et une recherche d'authenticité portées par la composante documentaire et d'autre part par le souci de laisser libre cour à l'imaginaire de la fiction. Dès lors, la visée est double, également -informative et de distraction – portant là comme un défi des ambitions aussi louables que délicates à tenir. Ce mélange des formes et des fonctions sous un seul vocable ne suffit pas à masquer les hésitations qui demeurent quant à son statut. Pour Yves Jeanneau, responsable des documentaires à France Télévision cité par Veyrat-Masson (2008), le docufiction est à considérer comme « un documentaire à dominante fictionnelle » ou un « vrai documentaire sous la forme d'une fiction ». Mais comme l'explique Jacques Malaterre à propos de son docufiction *l'Odyssee de l'espèce* que nous avons choisie pour étude, le docufiction est aussi une fiction. Dès lors, pour Veyrat-Masson (2008, p. 100), face aux images qui lui sont présentées, le téléspectateur doit changer d'univers mental et prendre conscience qu'elles ne sont pas évaluables en terme de vérité par rapport à la réalité (décrite par les scientifiques) mais en terme de vraisemblance. Et là est la principale difficulté sur laquelle nous souhaitons faire travailler les élèves.
- 3 La question qui est au cœur de notre étude est de déterminer dans quelle mesure un document filmique de ce type, destiné à un « tout public » et conçu avant tout dans un objectif de divertissement culturel, peut trouver sa place à l'École au niveau d'un enseignement sur l'évolution de la lignée humaine. C'est ici le potentiel « médiatique » de *l'Odyssee de l'espèce* que nous avons souhaité exploiter en réfléchissant aux conditions de son utilisation en classe, au regard de ses atouts mais aussi limites, mis au jour par notre analyse préalable. Prenant appui sur ce travail, la partie qui suit propose des pistes d'exploitation pour une classe de Terminale scientifique dans le chapitre consacré à l'évolution de la lignée humaine.
- 4 L'étude présentée dans cet article est tirée d'un mémoire de master 2e année en didactique des sciences (mémoire de Yannick Reich, 2011, sous la direction de Eric



Triquet; master IC2A, université Grenoble 1). Le plan retenu tient en quatre points :

- une présentation de film *l'Odyssée de l'espèce* ;
- un bref cadrage sur les éléments scientifiques en jeu dans ce récit ;
- une analyse des conséquences de la mise en récit sur le discours scientifique véhiculé ;
- une proposition de pistes didactique pour l'exploitation de ce docufiction en classe en lien avec des documents complémentaires.

2 L'Odyssée de l'Espèce

- 5 L'Odyssée de l'Espèce est une production de « France Télévision Distribution » sortie sur les écrans en 2002. Elle a été réalisée avec le concours de scientifiques de premier plan comme Yves Coppens (directeur scientifique). Elle a été conçue pour être diffusée en « prime time » sur France 3 à une heure de grande audience. Ce film est à rattacher à un type de support audio-visuel qui mêle fiction et apports scientifiques au cœur même d'un récit. Sur le plan de la mise en scène, il apparaît caractérisé par un important travail de reconstruction visant à donner un maximum d'effets réalistes.
- 6 Jacques Malaterre a fait le choix de présenter l'évolution de la lignée humaine comme une odyssée (d'où le titre), au sens d'une épopée faite de multiples rebondissements. D'une durée de 90 minutes, le récit est porté par le commentaire de Charles Berling, pleinement inscrit dans la narration.
- 7 Le film débute par une introduction présentant de manière succincte les particularités de la lignée humaine. La problématique, qui demeure largement implicite, consiste à se demander comment des innovations évolutives majeures, telles que la bipédie, ont pu apparaître et se transmettre jusqu'à nous. Le spectateur est invité à s'immerger dans l'odyssée qui lui est contée, en lui affirmant qu'il s'agit de sa propre histoire, ou tout au moins celle de « ses aïeux ». Faisant suite à cette introduction, le premier chapitre de l'histoire des hominidés commence avec l'apparition de la bipédie décrite dans une longue scène de près de dix minutes. Dans le cadre de cet article, nous avons fait le choix de nous recentrer sur l'étude de ce seul extrait à la fois fondateur et emblématique du récit qui nous est conté. Comme l'ensemble du contenu du docufiction il est soumis à une analyse qui porte à la fois sur la forme (la narration) et sur le fond (les savoirs scientifiques en jeu). De fait, avant d'entrer dans l'analyse proprement dite, il convient de poser les principaux éléments du cadre scientifique dans lequel s'inscrit le récit.

3 Cadre scientifique

3.1 Evolution linéaire versus évolution buissonnante

- 8 Cette idée, à la base des conceptions modernes de l'évolution se heurte à une représentation de l'évolution cheminant du simple au complexe. Ce point est dénoncé par de nombreux scientifiques, dont Guillaume Lecoindre (2004, 2009). Pour lui il est clair qu'une telle vision vient satisfaire notre tendance à l'anthropocentrisme « naturel » dans la mesure où l'homme est placé au sommet de la hiérarchie ainsi établie. Mais, comme il le souligne, les scénarios fondés sur

une telle linéarité de l'évolution sont largement remis en cause par les arbres phylogénétiques dont nous disposons aujourd'hui. Ces échelles de complexité, précisément parce qu'elles sont linéaires, apparaissent comme des « réductions de la biodiversité, rééducation par élagage du buissonnement de l'arbre de vie » (Lecointre, 2009, p. 101). Et d'ajouter que la notion de complexité est la porte ouverte à des jugements inscrits dans le champ des valeurs. Dès lors il convient nous dit-il d'interroger cette notion de complexité : comparons-nous les structures, comme il conviendrait de faire ; ou plutôt les fonctions, de façon à justifier une supériorité de l'homme ? Et quand nous prenons comme point de comparaison les structures, choisissons-nous des structures comparables ?

- 9 L'évolution même de la lignée humaine, bien entendu, n'a pas échappé à cette vision linéaire. Nous avons tous à l'esprit cette frise graphique mille fois reprise des primates en fil indienne faisant se succéder des singes et proto-humain courbés, présentés dans une posture simiesque, puis des hommes se redressant peu à peu pour acquérir une posture érigée « parfaite » à mesure que se réduit leur pilosité. De tels schémas contribuent à forger des représentations erronées sur l'évolution de la lignée humaine et sur la place de l'Homme dans le règne animal (Molinatti et Urgelli, 2004 ; Coquidé et Tirard, 2008 ; Quessada, 2008 ; Fortin, 2009). A l'apparition d'un chaînon, correspond la disparition du précédent, s'insurge encore Guillaume Lecointre, « sans qu'une telle figure ne montre la possibilité de trajectoires évolutives divergentes et parallèles » (Lecointre, 2009 p. 121). Pourtant, là encore cette représentation graduelle et linéaire de l'évolution a, depuis plusieurs décennies, cédé sa place à un modèle d'évolution dite buissonnante. Un tel changement a notamment été rendu nécessaire par la multiplication des découvertes de fossiles appartenant à la lignée humaine. En effet, les scientifiques se sont trouvés en présence de fossiles d'espèces différentes, révélés comme contemporains les uns des autres par les datations aux radioéléments. De ce point de vue, l'état actuel, où l'espèce *Homo sapiens sapiens* est l'unique représentante de la lignée humaine peut d'une certaine façon être considérée comme une situation unique et quasi-paradoxe dans l'histoire de l'évolution humaine. Sur les 7 derniers millions d'années, de nombreuses espèces ont cohabité, disparaissant à la suite de changements climatiques. Entre -2 et -1 million d'années, ce ne sont pas moins de 6 espèces d'Hominidés différentes – identifiées par les paléanthropologues – qui peuplaient la Terre. Il sera intéressant de voir quelle représentation de l'évolution est véhiculée dans le film *l'Odyssée de l'espèce* au travers des espèces présentées.

3.2 L'apparition de la bipédie

- 10 Au-delà de la linéarité que nous venons de dénoncer, la représentation chronologique qui montre des grands singes quadrupèdes (vers 25 Ma), puis des pré-humains bipèdes à posture inclinée (*australopithèque*, vers 7 Ma), enfin des humains bipèdes à posture érigée (*Homo*, vers 2,5 Ma) donne une image déformée de l'apparition de la bipédie et tend à faire de celle-ci un critère exclusif de l'hominisation. Mais, comme le souligne Guillaume Lecointre les paléanthropologues disposent d'autres critères : augmentation du volume crânien, épanouissement de l'émail dentaire, réductions des dents antérieures, réduction du prognathisme, fabrication d'outils mais ces caractères ne sont pas tous apparus simultanément. Par ailleurs, ils ne sont pas tous présents chez tous les fossiles d'homininés, surtout les plus anciens, d'où les discussions. Enfin, les chercheurs en paléanthropologie ont mis en évidence que l'aptitude à se déplacer sur les deux membres est bien antérieure à l'émergence de la lignée humaine. Selon eux la bipédie existe depuis des temps très reculés et ce dans différentes



lignées où elle semble être apparue de manière indépendante. Notons pour terminer que les grands singes se déplacent ponctuellement en station bipède. La bipédie des grands singes ne serait donc pas à considérer comme une bipédie imparfaite en référence à celle de l'homme moderne mais comme une façon particulière d'être bipède (Berillon & Couture, 2005). Or classiquement, dans l'évolution de la lignée humaine, la bipédie est un caractère déterminant pour rattacher une espèce à cette lignée. Ainsi, les fossiles retrouvés seront classés comme singes fossiles s'ils ne possèdent pas d'indices squelettiques liés à la bipédie, ou au contraire, dans la lignée humaine si on leur reconnaît la capacité d'être bipède. Mais, comme le fait remarquer Cortine Fortin (2009), les archives fossiles de la lignée humaine comprennent des spécimens qui sont parfois très fragmentaires. Aussi il est le plus souvent difficile et délicat de décider si les ossements retrouvés sont à rattacher à un individu bipède et, au-delà, de déterminer si on est en présence d'une bipédie exclusive ou d'une bipédie occasionnelle type « grands singes ».

- Pourquoi dans ces conditions accorder autant d'importance à la bipédie au point d'en faire un critère d'appartenance à la lignée humaine ?

- La bipédie observée dans la lignée humaine est-elle une acquisition liée justement à l'émergence de cette lignée ou bien correspond-elle plutôt à une spécialisation d'une bipédie héritée d'un ancêtre commun à la lignée humaine et à celle des grands singes ?

11 Il sera intéressant de voir si ces questions sont posées en toile de fond dans *l'Odysée de l'espèce* ou s'il sera nécessaire de les faire émerger avec les élèves.

Une autre série de questions se profile ici, elle concerne les conditions d'émergence d'un tel caractère. L'histoire des sciences nous apprend que plusieurs théories ont été proposées. Nous souhaitons discuter ici celle dite de « l'East Side story » mise en avant dans le docufiction qui nous intéresse.

3.3 L'hypothèse de l'East Side Story

12 Introduite au tout début par l'éthologue hollandais A. Kortlandt (1972), puis reprise par Y. Coppens (1983a, 1983b), cette hypothèse est aujourd'hui largement remise en cause et ce même par ces promoteurs. Notons que c'est ce dernier qui en assura la popularisation, au travers de nombreux articles scientifiques et de vulgarisation, puis via des films comme *l'Odysée de l'espèce*. Le modèle proposé explique l'apparition de la lignée humaine au regard de l'évolution des conditions géographiques et climatiques. A l'origine, Coppens situe le berceau de l'humanité en Afrique de l'Est, à la suite de changements climatiques corrélés à l'ouverture du grand rift Est Africain. Son explication est la suivante. Il y a 20 millions d'années, une première chaîne de montagnes se dresse sur la bordure Est du rift. Une seconde ligne de montagnes, à l'Ouest du rift, se forme 10 millions d'années plus tard. La géologie des lieux s'en trouve profondément modifiée, avec un impact considérable sur les conditions climatiques. Auparavant caractérisée par une immense couverture végétale très arborée, l'Afrique voit sa partie orientale s'assécher. Les précipitations en provenance de l'Atlantique ne peuvent plus franchir ces chaînes montagneuses très élevées. À l'Est du rift, la savane arborée laisse place à une steppe aride. Les grands singes, arboricoles, se seraient alors trouvés alors en difficulté dans ce milieu devenu hostile. Selon cette théorie, ces nouvelles conditions ont permis la sélection naturelle d'un caractère nouveau : la bipédie. Parce que les animaux bipèdes se trouveraient mieux adaptés à la nouvelle configuration des lieux, ils développent cet avantage sélectif et le transmettent à leur descendance. Pour Coppens (1994), si le changement environnemental n'a pas été la cause directe de la bipédie, il a eu indéniablement



un effet sélectif. C'est ainsi que serait apparue l'espèce humaine. A partir d'une souche commune, deux populations de primates auraient donc été isolées et deux lignées évolutives auraient pu diverger :

- à l'Ouest, région couverte de forêt tropicale, se serait développée la branche des Primates regroupant les grands singes ancêtres des gorilles, des chimpanzés et des bonobos ;

- à l'Est (Éthiopie, Tanzanie, Kenya de nos cartes actuelles) où la barrière du rift entretient un climat beaucoup plus sec, une ou plusieurs branches distinctes de la famille Hominidé se seraient développées.

- 13 Dans l'hypothèse de l'East Side Story, climat et végétation auraient donc favorisé, chez ces anciens cousins de l'homme moderne, les déplacements au sol et donc la bipédie, permettant l'amélioration de la perception visuelle des prédateurs ou du gibier. Par ailleurs, dans cette thèse, la bipédie, qui s'accompagne de la libération des membres antérieurs, les rend disponibles pour la fabrication et l'utilisation d'outils, comme cela est avancé dans le film *l'Odyssée de l'espèce*. Mais si cette idée s'impose comme une évidence elle entre en contradiction avec les données paléontologiques qui tendent à montrer que la bipédie existe dans l'espèce humaine depuis 6 à 7 Ma alors que la fabrication d'outils n'est présente que depuis 2,7 à 3,4 MA. De fait, pour de nombreux chercheurs elle serait à corrélée à l'augmentation du volume cérébral du genre Homo, qui apparaît vers 2,5 Ma.

3.4 Orrorin contre Toumaï

- 14 *Orrorin tugenensis* est le nom donné à un hominidé âgé d'environ 6 millions d'années, découvert en 2000 sur le gisement de Lukeino (Kéni) par l'équipe de Brigitte Senut et Martin Pickford (voir Senut, 2008). Sa célébrité est venue du fait qu'il est devenu pour un temps le postulant le mieux placé pour prétendre au statut de premier hominidé bipède, attribué depuis 1993 à *Ardipithecus ramidus* (4 à 5 Ma). Si les chercheurs s'accordent sur le fait qu'Orrorin était bipède, celle-ci a été déterminée à partir seulement de 13 fragments osseux dont certains (fragments d'humérus et de phalanges) semblent indiquer – en outre – des adaptations à la suspension. Néanmoins, le point important est qu'ils ont été recueillis dans le gisement de Lukeino (au Kéni), donc à l'est du grand rift. En conséquence ce fossile vient corroborer l'hypothèse de l'East Side Story (ce que met toujours en avant Brigitte Senut dans son dernier Livre paru en 2008.).
- 15 Mais, la découverte de Toumaï en 2001 par une mission dirigée par une des équipes concurrentes de Michel Brunet (Brunet, 2002) vient ébranler les certitudes de la communauté scientifique (on pourrait aussi faire référence au fossile déjà trouvé au Tchad qui est *Australopithecus bahrelghazali*, trouvé en 1995, par la même équipe de M. Brunet (Brunet, 1997)). D'abord parce que ces nouveaux ossements ont été découverts dans un gisement au Nord du Tchad, donc à l'ouest du Rift, ensuite parce qu'ils sont datés de 7 MA et qu'ils attestent – au moins pour les scientifiques qui les ont mis au jour – de sa bipédie.
- 16 Pour conclure, nous rappellerons avec les auteurs du *Guide critique de l'évolution* (Lecointre et col. 2009) que les paléoanthropologues nous invitent à la prudence et nous mettent en garde contre la tentation de l'anthropocentrisme et du finalisme. Selon eux, les bipédies des hominidés reflèteraient plutôt des stades anatomiques spécialisés, témoignant du caractère buissonnant de l'évolution, des hominidés. Et d'insister sur le fait que la bipédie, comme toute adaptation, n'obéit à aucune finalité, mais à des contraintes sélectives.
- 17 Dans le travail didactique que nous nous proposons de mener, cette mise en perspective des savoirs dans leur contexte historique apparaît essentielle. Mais



l'effort de vigilance passe aussi par une analyse du traitement médiatique auxquels sont soumis les savoirs en jeu et notamment des conséquences liées à leur mise en récit au niveau du docufiction.

4 Analyse du docufiction l'Odyssee de l'espèce

- 18 Nous présentons deux analyses complémentaires. La première s'intéresse à la façon dont sont qualifiés les différents groupes humains convoqués sur la totalité du film. La seconde étudie les modalités et incidences de la mise en récit au niveau d'un extrait centré sur l'apparition de la bipédie (neuf minutes faisant suite à la séance introductive générale).

4.1 Etude des termes pivots pour désigner les hommes du passé

- 19 Nous avons procédé à une analyse des termes pivots et de leurs reformulations selon une méthode empruntée aux linguistes (Tableaux I et II). Le but de cette étude est de mettre en évidence, à partir d'une analyse lexicale, les changements de points de vue du narrateur (focalisation) sur les différentes espèces d'homininés « croisées » dans le docufiction. Au-delà, ce travail permet de repérer le statut qui leur est attribué et, de là, la nature du lien envisagé avec *Homo sapiens*.
- 20 Le tableau I récapitule les termes pivots utilisés pour la reformulation du terme « homininé », aussi bien au singulier qu'au pluriel. Le tableau II présente des expressions ou groupes nominaux utilisés pour désigner une espèce précise, et qui font apparaître clairement que le narrateur s'inclut dans l'espèce en question.

Tableau I

Séquençage	Terme employé
0. 17	étrange mammifère
1. 52	singe étrange
2. 32	premier pré-humain
3. 11	population de singe
7. 50	singe
10. 11	des hommes ou presque
11. 08	de nouvelles lignées
11. 27	nos ancêtres
14. 00	homininiens
27. 41	jeune inventeur
29. 32	notre génie
33. 50	société des hommes
35. 38	ces hommes remarquables
30. 00	cet homme
56. 01	une force de la nature
1. 05. 30	Des peuples d'humains

Répertoire des termes pivots utilisés pour qualifier le ou les personnages
Inventory of reference terms used to describe individuals

- 21 Au cours de la phase d'introduction de ce docufiction, les homininés sont à deux reprises qualifiés d'étranges (« étrange mammifère » ; « singe étrange »). On note ici que le narrateur attribue un statut particulier aux homininés, dans le but de

stimuler la curiosité du téléspectateur. A l'image de ce qui se pratique dans les séries policières à suspens, ce dernier se voit embarqué dans une forme d'enquête. « Qu'est-ce qui rend ces mammifères si étranges ? »

- 22 La narration introduit également très rapidement la notion de descendance : « nous sommes leurs enfants », « nous descendons tous de la même famille », « nos aïeux ». À trois reprises en l'espace d'une minute, le narrateur insiste sur la filiation qui lie l'Homme moderne aux « étranges mammifères » dont il est question. Ainsi, nous n'avons plus d'un côté des singes objet du récit et de l'autre des Hommes spectateurs de ce récit, mais un ensemble lié : des Hommes spectateurs qui vont suivre le récit d'autres Hommes : leurs ancêtres. Dès le départ, cette production se démarque donc clairement d'un documentaire traditionnel, non seulement au moyen de la mise en intrigue proposée, mais également par une implication singulière du téléspectateur.

Tableau II

Séquençage	Groupe désigné	Reformulation (ou énoncés associés)
0. 36	Toutes	(Nous sommes) leurs enfants
0. 45		(Nous descendons tous) d'une même famille
0. 55		Nos aïeux
5. 43	<i>Orrorin tugenensis</i>	Le premier d'entre nous
11. 27	Les hominines	Nos ancêtres
12. 22	Les australopithèques	(Un seul d'entre eux peut avoir enfanté l'espèce humaine)
12. 30	Lucie	Notre grand-mère
23. 43	<i>Australopithecus anamensis</i>	Notre ancêtre
24. 45	Les hominines	Notre famille
30. 35	<i>Homo habilis</i>	(Une nouvelle façon d'utiliser nos méninges)
35. 38	Australopithèque	Nos cousins
48. 35	<i>Homo erectus</i>	(Nos poils, notre peau)
1. 05. 47	<i>Homo sapiens</i>	Notre ancêtre

Répertoire des reformulations des noms de groupe à connotation généalogique
Inventory of group names reformulations having genealogical connotation

- 23 Dans la seconde phase de l'extrait choisi concernant l'apparition de la bipédie c'est plus spécifiquement une espèce d'hominines qui est concernée : *Orrorin tugenensis*. Les termes pivots associés à cette espèce sont mixtes : d'un côté, des termes faisant clairement référence aux singes : « populations de singes » ; « singes » ; de l'autre des termes plus en rapport avec le genre homo : « premiers pré-humains » ; « des hommes ou presque ». Le narrateur, on le voit, choisit de créer une ambiguïté concernant la classification de cette espèce. Il ne le fait pas de façon explicite, en mobilisant un discours scientifique, mais par des hésitations dans le choix des termes à utiliser pour désigner ses premiers personnages humains. Ainsi, *Orrorin* apparaît comme n'étant ni un singe, ni un représentant du genre humain, mais plutôt comme un genre intermédiaire.

- 24 Cette présentation est de nature à créer le doute chez des spectateurs possédant seulement quelques bribes de connaissance sur l'évolution la lignée humaine, comme c'est le cas pour certains élèves de lycée. Ainsi, est-il possible qu'ils assimilent *Orrorin tugenensis* à l'ancêtre commun (notion abordée au collège) à la lignée des singes et la lignée des Hommes. Le risque de confusion est d'autant plus marqué que le caractère hypothétique de l'ancêtre commun n'est en général pas très bien assimilé par ces élèves dont les connaissances encore fragiles sont en concurrence avec leurs représentations premières. Et ce d'autant plus que le



narrateur indique en effet qu'Orrorin est « le premier d'entre nous » (Tableau II). On peut dès lors imaginer qu'il s'agit là du premier maillon d'une chaîne continue qui remonte jusqu'à l'Homme moderne.

25 Un peu plus tard, le spectateur est invité à faire la connaissance de Lucie, la dernière représentante du genre Australopithèque. A noter qu'elle sera le plus souvent appelée par ce prénom et présentée comme « notre grand-mère » (alors qu'en 2000, Lucy n'est déjà plus considérée comme notre grand-mère, mais notre cousine.). Le narrateur annonce également, en parlant des Australopithèques afarensis, « qu'un seul d'entre eux a pu enfanter l'espèce humaine ». Mais un nouveau renversement de situation intervient une dizaine de minutes plus tard : « anamensis pourrait bien être notre ancêtre ». L'hypothèse selon laquelle la maternité de l'humanité revient à Lucie est donc écartée. Il semblerait en fait qu'au fil du récit le narrateur attribue l'origine des Hommes modernes à l'espèce la plus récente (Tableau II).

26 On retrouve donc ici une forte imprégnation de termes propres au registre de la généalogie, que l'on peut qualifier comme des abus de langages. Dès lors ce type de récit est propice à renforcer des conceptions erronées, et largement ancrées dans la population. Les aspects émotionnels sur lesquels il s'appuie semblent prendre ainsi le pas sur les considérations scientifiques.

27 L'apparition du genre Homo dans le récit marque une évolution dans les termes pivots utilisés. Cette fois-ci, Homo habilis est repris par les termes « jeune inventeur », « notre génie », ou encore « ces hommes remarquables » lorsque le narrateur parle du clan. On remarque alors deux transformations dans la vision que le narrateur propose au spectateur. La plus considérable est qu'à partir du genre Homo, le narrateur rattache clairement ces hominines à la lignée humaine. Il parle même déjà d'Hommes.

28 La suite du docufiction se présente suivant le même schéma. On finit par aboutir à l'avènement d'Homo sapiens. Celui-ci est à nouveau présenté comme notre ancêtre. Comme par ailleurs chaque nouvelle espèce présentée s'est vue attribuer temporairement le statut d'ancêtre de la lignée humaine, il est possible qu'à la fin, le spectateur n'y voit plus très clair. En outre, comme on l'a montré, cette notion d' « ancêtre » est souvent maladroitement utilisée, car il est difficile de déceler si c'est la notion scientifique d'ancêtre commun « théorique » au sein d'une phylogénie ou la notion d'ancêtre au sens généalogique qui est exprimée. Tout au long du film, la confusion est entretenue par un usage fréquent d'expressions utilisées dans le langage courant pour qualifier ses ancêtres familiaux.

29 En outre, l'espèce humaine est parfois présentée comme issue d'un seul individu et, à d'autres occasions, comme le fruit d'une seule famille : « une seule famille a engendré notre espèce ».

30 Du point de vue du scénario, chaque espèce présentée est une piste suivie par le spectateur, qui espère ainsi découvrir le secret de ses origines. Mais à chaque fois, cette quête se présente comme une fausse piste, une nouvelle espèce « plus évoluée » se présentant aux yeux du public. On peut dès lors reprocher à cette présentation son approche linéaire de l'évolution de la lignée humaine présentée aujourd'hui par les scientifiques comme une forme buissonnante, où les espèces ne « descendent » pas directement les unes des autres pour aller vers la plus évoluée.

4.2 Analyse de la mise en récit : l'apparition de la bipédie

31 Le docufiction l'Odyssée de l'espèce débute par une introduction qui présente de



manière succincte les particularités de la lignée humaine. La problématique, non réellement explicitée, consiste à se demander comment des innovations évolutives majeures ont conduit à l'Homme d'aujourd'hui. Elle invite le spectateur à s'immerger dans l'histoire qui va être racontée, en lui affirmant qu'il s'agit de sa propre histoire, ou tout au moins de celle de ses aïeux. Le récit qui nous occupe ici vise à élucider une des questions majeures liées à l'émergence de la lignée humaine : quelle est l'origine de la bipédie et comment est-elle apparue ? Soulignons que devant l'évolution des contraintes du milieu, les scientifiques se demandent dans quelle mesure l'apparition de la bipédie peut être mise en parallèle avec des stratégies évolutives, comme l'adaptation, l'accommodation ou l'évitement.

- 32 Dans l'extrait choisi correspondant au premier chapitre, la narration se recentre sur un seul personnage, ce proto-humain simiesque que l'on voit naître, grandir, se redresser et marcher sur ses pattes arrière, et que l'on va nommer « *Orrorin* ». Il incarne à lui seul l'apparition de la bipédie. Présenté donc comme l'« un de nos ancêtres », il est possible que certains spectateurs entendent qu'il s'agit de l'un de nos aïeux. On peut penser que le choix de présenter la bipédie dès le début du docufiction correspond à la volonté du réalisateur de provoquer chez le téléspectateur un phénomène d'identification.

4.2.1 *Le séquençage du récit*

- 33 Faisant suite à l'introduction, le premier chapitre de l'histoire des hominidés commence avec l'apparition de la bipédie. Cette scène dure environ neuf minutes. Elle fait intervenir le narrateur de manière quasi continue sur toute la durée de cette séquence. Dans la retranscription (Tableau III) les différentes phrases (P) ont été notées de 1 à 78 (nous prenons ici comme unité de base la phrase simple contenant un seul verbe conjugué ou plusieurs verbes mais reliés par une virgule ou par une conjonction de coordination). Pour l'analyse, nous inspirons ici du schéma quinaire défini par Larivaille (1974) qui définit le récit comme la transformation d'un état initial à un état final passant par cinq étapes principales.

Tableau III

1--- Voici l'extraordinaire odyssée de notre grande famille.
 2--- Comment débute cette histoire ?
 3--- Qui est le premier d'entre nous ?
 4--- Comment est-il arrivé ?
 5-6-- Un singe étrange va naître, un peu différent des autres. Ses parents vivent
 7--- dans les arbres. Ils dorment cramponnés aux branches, dans la teneur des
 8-9-- prédateurs qui rôdent sur le sol. Lui, non. Il ne vivra pas comme eux. Il va
 10--- quitter les arbres, et se dresser sur ses pattes arrière. Son audace le porte, il
 11-12 explore le monde d'en bas. Il faut qu'il découvre une autre façon de vivre. Le
 13--- premier pré-humain arrive, et il va changer la face du monde. Le voyage
 14--- commence, il faut remonter le temps.
 15--- Imaginez, nous sommes à moins 10 millions d'années, les dinosaures ont
 16--- disparu depuis 50 millions d'années. Mais d'autres formes de vie de plus en plus
 17-18 élaborées continuent de se développer. Les mammifères se multiplient. La dentée des
 19--- continents a donné à la Terre le visage qu'on lui connaît. Dans les grandes forêts
 20--- africaines, plusieurs espèces de primates s'épanouissent. Ces populations de singes vont
 --- se faire piéger par une catastrophe naturelle.
 21-22 Sous la pression de forces tectoniques, le continent africain se déchire. Les singes sont
 23-24 pris dans la tourmente. L'immense faille du grand rift se forme. À l'Ouest de cette faille,
 25-26 une barrière montagneuse qui arrête les pluies. À l'Est, un haut plateau, puis la mer. La
 27--- faille devient une barrière sur des centaines de kilomètres. De part et d'autre, la vie va
 28--- suivre des chemins radicalement différents. Les singes survivants sont divisés en deux
 29--- groupes : ceux de la forêt, et ceux de la savane. Ce sont ceux de la savane qui vont
 30-31 trancher. Sous l'effet du changement climatique, la grande forêt a disparu. Les singes de
 --- la savane sont menacés d'extinction.
 32-33 Disseminés, les clans se partagent les quelques arbres qui subsistent. Ils s'accrochent
 34--- désespérément aux dernières ressources de la vie arboricole. Mais la vie dans les arbres
 35--- est un piège, on y meurt de faim : il faut descendre ou mourir. Le premier d'entre nous
 --- va naître dans ses conditions difficiles.
 36-37 Ses parents n'ont rien pour le nourrir. La savane s'ouvre à perte de vue, pleine de
 38--- dangers. Il a peur...
 39-40 Il pourrait renoncer et attendre, mais un extraordinaire instinct de survie l'habite. Aucun
 41-42 d'entre eux n'a jamais fait ça. Il va prendre un risque énorme. Son malheur va le pousser
 43-44 à faire une découverte prodigieuse. Il mesure 1m30. A quatre pattes dans la savane, il
 45-46 ne sait plus où il va. Alors, il se dresse sur ses deux pattes arrière. Et là, il voit !
 47-48 Il voit ! Il observe !
 49-50 Il voit ! Et des qu'il veut se déplacer, ça recommence...
 51-52 Être à quatre pattes l'empêche de voir... Alors, il a une deuxième intuition : il va
 53-54 avancer, mais debout, et le plus longtemps possible. Ça y est, il est bipède. Ce n'est pas
 55--- une attitude normale pour un singe, mais ça fonctionne... Maintenant il n'est plus un
 56-57 singe, il s'appelle *Orrorin*. Les premiers pas le rassurent. Peut-être même éprouve-t-il le
 58--- plaisir de la nouveauté. De là-haut, *Orrorin* se sent plus grand, plus fort, et il peut voir
 59-60 les siens de loin. La longue marche commence. *Orrorin* fait confiance à son flair.
 61-62 Il doit trouver à manger, et un nouveau refuge. Mais bientôt la fatigue se fait ressentir,
 63--- ses jambes se raidissent. Cette démarche tire sur les muscles du dos, alors il doit s'arrêter --- souvent, et
 attendre que ses forces reviennent.
 64--- Inévitablement, un dent de sabre est à l'affût, prêt à dévorer tous les faibles et les isolés.
 65-66 Il sera notre pire cauchemar tout au long de la route. Dans ces temps farouches, la vie
 67-68 ne tient qu'à un fil. Personne ne sait vraiment se défendre contre les prédateurs. Chacun
 69--- sauve sa peau comme il peut. Sur son chemin, la famille d'*Orrorin* perdra beaucoup des
 70-71 siens, pendant le jour, et aussi pendant la nuit. Mais qu'importe... S'il en reste
 --- suffisamment pour se reproduire, l'espèce continuera.
 72-73 À 2000 kilomètres de là, un autre grand singe s'est mis debout. Il s'appelle Toumai.
 74-75 La nouvelle s'est-elle répandue jusque-là ? Pure coïncidence ?
 76-77 On ne sait pas. Ceux qui ont continué sur deux pieds sont devenus des hommes, ou
 78--- presque. En fait il leur a fallu des milliers d'années pour s'adapter à cette nouvelle
 --- position, à cette nouvelle vie.

Transcription de l'extrait sur l'apparition de la bipédie.

Transcription of the extract on the appearance of bipedalism.

34 Nous considérons ici que récit de l'apparition de la bipédie débute à la phrase 15.

- L'état initial

35 Le narrateur invite le spectateur à prendre connaissance de l'état initial. En quelques phrases (jusqu'à la P.19), le récit installe l'action dans son cadre, dans son environnement. C'est l'état d'équilibre. Les « primates s'épanouissent » dans « des temps reculés », donnant l'impression que la vie est à un stade de climax. Sans perturbation, cet état est amené à perdurer indéfiniment, tout au moins dans le récit.

- La phase de complications

36 Mais cette stabilité n'est que de courte durée. Les phrases 20 à 31 décrivent un enchaînement de changements majeurs qui vont entraîner la rupture de l'état d'équilibre. La tectonique très active dans la région Est africaine, nous dit-on,



- entraîne de profonds bouleversements du paysage : des reliefs très importants apparaissent. La région se voit alors traversée par un canyon bordé de hautes chaînes de montagnes. C'est la phase de rupture de l'équilibre : le détonateur. Le récit présente au spectateur une série de contraintes géo-climatiques qui pèsent sur les primates, jusqu'à les menacer de disparition. Ces quelques minutes sont illustrées par des images et une bande sonore dont la tonalité donne un côté tragique à la situation. Au final, le spectateur est conduit à se poser la question suivante : comment des primates ont-ils pu survivre à de telles conditions ?
- L'action
- 37 Les phrases 32 à 52 constituent le cœur de l'action de ce récit. C'est la vie difficile d'un jeune singe « étrange » qui est racontée. Il souffre des nouvelles conditions auxquelles il est confronté à la suite de la rupture de l'équilibre initial. Néanmoins, ce singe-là, le héros de l'histoire, n'est pas comme les autres : « Le premier pré-humain arrive, et il va changer la face du monde » (P. 13). Au lieu d'accepter son sort, il décide de sortir de cette situation « en prenant un risque énorme » (P. 41) ; « (...) il se dresse sur ses pattes arrière » (P. 45) ; « (...) il a une deuxième intuition ; il va avancer, mais debout, le plus longtemps possible » (P. 52).
- 38 La bipédie est donc présentée comme une affaire de volonté et de cran. Dès la phrase 10 la voix off l'avait d'ailleurs annoncé : « son audace le porte, il explore le monde d'en bas. Il faut qu'il découvre une autre façon de vivre ».
- La sanction
- 39 La sanction tombe lors de la phrase 53 : « ça y est, il est bipède ». La bipédie est donc la réponse imaginée par ce singe pour sortir de l'état de crise. Le narrateur nous renseigne même sur l'état émotionnel de ce singe devenu pré-humain : « Peut-être même éprouve-t-il le plaisir de la nouveauté » (P. 57).
- L'après
- 40 Les phrases 64 à 71 permettent un retour à l'état d'équilibre concernant la notion de la bipédie. On quitte par la même occasion le cas particulier de « notre héros » par le biais d'une généralisation. La bipédie n'est plus propre au pré-humain dont on vient de suivre les aventures, elle est installée dans toute une famille, ici assimilée à la notion d'espèce, celle d'Orrorin.

4.2.2 Le traitement de l'espace

- 41 Les indicateurs de lieux du récit sont disséminés entre les phrases 19 et 35. On apprend ainsi lors de la proposition 19 que l'action se déroule dans les grandes forêts africaines. Les phrases 22 à 24 resserrent l'espace d'étude à la zone du grand rift Est africain. Une description rapide des milieux de vie de part et d'autre de ce fossé d'effondrement laisse entrevoir une introduction à la théorie de l'Est Side Story. Les phrases 29 et 30 nous indiquent que le récit va commencer dans la partie Est du rift, là où la savane domine. Cette description spatiale relativement implicite ne renseigne pas sur les conditions climatiques réelles. Le narrateur ne donne pas de précisions concernant les températures, et seule la phrase 24 indique que la barrière montagneuse à l'Ouest du Rift arrête les pluies, sans que l'on sache si elles arrivent habituellement de l'Est ou de l'Ouest. En conséquence, il n'est pas aisé de déterminer si la zone qui va souffrir de la sécheresse est à l'Est ou à l'Ouest du rift. Cette description se voit complétée par les images du film. Elles offrent aux yeux du spectateur un environnement fait de paysages arides, avec de hautes herbes, où seuls quelques arbres dispersés ont survécu au changement de climat.
- 42 Dans la dernière partie de l'extrait, une allusion à Toumaï est faite ; elle pour le moins laconique :



- 43 « À 2000 kilomètres de là, un autre grand singe s'est mis debout. Il s'appelle Toumaï. La nouvelle s'est-elle répandue jusque-là ? Pure coïncidence ? On ne sait pas ».
- 44 « À 2000 kilomètres de là » (P.72) : cette précision ne permet aucunement au spectateur non averti de localiser le nouveau lieu de l'action. Seuls les spectateurs au fait de la découverte des ossements de Toumaï peuvent déplacer le lieu de l'action vers l'Ouest (plus précisément au Tchad), donc de l'autre côté du Grand Rift africain, là précisément où la végétation est luxuriante. Cette information, capitale – puisqu'elle vient contrarier l'hypothèse de l'East Side Story qui porte l'ensemble film – est omise. A la controverse les auteurs préfèrent le doute (« on ne sait pas » P. 76). Certes les images qui accompagnent alors le récit montrent un environnement forestier, correspondant à celui qu'on pouvait trouver à l'Ouest du grand rift. Mais là encore, l'information est seulement visuelle et n'est donc réellement accessible qu'aux spectateurs qui disposent des éléments de savoir.

4.2.3 Le traitement du temps

- 45 Le repérage temporel s'institue au départ de manière plus précise que le repérage spatial : « il y a moins 10 millions d'années » (P.15). Mais la durée des phénomènes n'est en revanche pas aisément identifiable. Tout semble se dérouler extrêmement rapidement. C'est le cas pour la naissance de l'ancêtre de l'homme moderne (P. 35), la mise en place de la bipédie (P. 45 ; P. 51), la perte du statut de singe (P. 55) pour devenir membre de la lignée humaine (Orrorin).
- 46 Etre à quatre pattes l'empêche de voir... Alors, il a une deuxième intuition : il va avancer, mais debout, et le plus longtemps possible. Ça y est, il est bipède. Ce n'est pas une attitude normale pour un singe, mais ça fonctionne... Maintenant il n'est plus un singe, il s'appelle *Orrorin* (P. 51-56)
- 47 Si le récit décrit cette suite d'actions pour un seul individu, les images montrent que d'autres singes, inspirés par Orrorin, font de même. On constate que la vitesse du temps du récit est ici bien supérieure à la vitesse réelle. Il n'en demeure pas moins que la focalisation sur un individu de type Orrorin qui acquiert la bipédie de son vivant pour ensuite la transmettre à ses descendants est l'image forte qui risque bien d'être retenue. Il apparaît donc que pour les besoins du récit, le temps comme l'espace-temps se trouve raccourci.
- 48 L'autre point intéressant est que l'apparition de la bipédie chez Toumaï n'est pas datée. Le récit laisse alors penser que ces deux événements sont probablement contemporains, voir même que l'apparition de la bipédie chez Toumaï est postérieure. Mais ces imprécisions, lacune et/ou erreurs dans le registre temporel tentent d'être corrigées à la phrase 78 de conclusion qui tombe comme un couperet tant elle entre brutalement en contradiction avec tout ce qui vient d'être présenté à grand renfort de mise en scène : « En fait il leur a fallu des milliers d'années pour s'adapter à cette nouvelle position, à cette nouvelle vie... ». On peut dès lors se demander qui – excepté celui qui sait déjà – est en mesure de comprendre que le personnage fictif objet de la narration correspond en fait à la synthèse de plusieurs générations d'individus ? Cette ellipse revient à condenser à l'échelle d'une vie des centaines de générations successives. On pointe là une autre faiblesse du récit concernant sa fidélité au temps des phénomènes : le temps de la diégèse n'est pas superposable au temps de l'évolution. Dans le cadre d'une utilisation en classe, l'enseignant devra faire en sorte que ce décalage temporel soit bien perçu par les élèves. C'est à cette condition qu'ils pourront comprendre que l'évolution est un mécanisme basé sur des innovations génétiques durables qui, couplé à la sélection naturelle, agit sur des pas de temps très importants.
- 49 Pour conclure sur cette analyse, on voit que l'émergence de la bipédie est

construite comme un micro-récit. Cela est de toute évidence lié à une des contraintes du docufiction : intéresser le plus grand nombre, tenir dans un format 90 minutes. Mais ici, si les objectifs d'accroche et d'accessibilité sont probablement atteints, on peut émettre quelques réserves sur l'intention informative, tant le discours dominant prête à confusion. Il est pour le moins étonnant de voir présentée l'apparition de la bipédie comme une simple idée ayant germé dans la tête d'un individu plus audacieux que les autres ; tout comme il est déroutant de prétendre que cette nouvelle pratique s'est transmise comme un savoir, faisant fi de toute considération génétique. L'extrait correspondant à la bipédie s'inscrit dans une approche qui relève plus du « transformisme » cher à Lamarck que de l'évolution au sens où Darwin l'entendait, mais dans son ensemble, le documentaire est beaucoup plus finaliste que lamarckien.

5 Proposition d'exploitation didactique

- 50 Dans cette partie, nous allons nous attacher à présenter quelques pistes pour l'utilisation en classe du docufiction *l'Odysée de l'espèce*. La classe choisie est la classe de terminale scientifique, en relation avec le chapitre « les critères d'appartenance à la lignée humaine » prenant place dans une partie plus vaste intitulée « parenté entre êtres vivants et fossiles – phylogénèse – évolution » (programme 2001 réactualisé en octobre 2011). Nous avons fait le choix de ne pas développer l'ensemble d'une séance pour nous limiter à une présentation de quelques éléments jugés importants à la mise en place de cet enseignement : les grandes orientations du programme et les objectifs retenus, des exemples de ressources pouvant venir compléter le docufiction *l'Odysée de l'espèce* et un ensemble de questions sur lesquelles baser l'étude en classe.

5.1 Des programmes à la classe

- 51 A partir d'un réinvestissement de la classe de seconde (programme 2001 pour ces élèves - les plans d'organisation, l'unité des constituants cellulaires et génétiques, l'origine commune des espèces) le programme de terminales S propose d'aborder la biodiversité et la recherche de la parenté entre espèces (phylogénèse). On cherche à montrer que l'Homme, avec ses caractéristiques particulières, est situé au sein du règne animal et que les êtres humains actuels appartiennent à une seule et même espèce. L'émergence de cette espèce est localisée dans le temps, en relation avec l'histoire de la Terre.
- 52 Au sein de cette partie du programme, les élèves sont amenés à étudier les critères d'appartenance à la lignée humaine : les caractères liés à la station bipède, mais également ceux liés au développement du volume crânien, à la régression de la face et aux traces fossiles (on admet que tout fossile présentant au moins un de ces caractères dérivés appartient à la lignée humaine). L'aspect buissonnant de la lignée humaine est ici travaillé. Il est précisé que la lignée humaine est représentée actuellement par une seule espèce mais que plusieurs espèces d'homininés ont vécu entre 6 millions d'années et 100 000 ans, époque où apparaissent les Homo sapiens. Ces espèces sont rattachées à deux genres : les Australopithèques et les Homo. Le programme indique que les Australopithèques formeraient un rameau de la lignée humaine détaché assez tôt de celui des Homo mais qu'ils possèderaient des caractères dérivés de la lignée humaine en rapport avec la bipédie. Pour expliquer le fait que les espèces fossiles actuellement connues



(datées entre 4 millions et 1,5 million d'années) sont toutes Africaines, il est mis en avant deux hypothèses : l'origine africaine de la lignée humaine et/ou la présence de conditions de fossilisation exceptionnelles de la vallée du rift africain.

53 Point important l'enseignant est invité à faire le lien avec les parties du programme centrées sur la définition et la mesure du temps en biologie et la géologie. Il s'agit notamment ici d'amener les élèves à s'interroger sur les différentes échelles de temps utilisées pour comprendre l'évolution conjointe de la planète et de la biosphère. L'introduction du programme pose d'ailleurs plusieurs questions qui orientent l'étude dans cette direction :

- Quels sont les événements majeurs qui jalonnent cette histoire ? Comment peut-on les dater et en apprécier leur durée ? Les modifications de la planète et de ses habitants sont-elles continues ou discontinues ?

- Sur quel(s) critère(s), notamment temporel(s), peut-on définir la stabilité ou la variabilité d'un individu, d'une espèce, d'une structure géologique ?

54 L'étude de l'apparition de la bipédie est sur ces points un exemple particulièrement intéressant. Il permet d'une part la mise en évidence des caractéristiques anatomiques liées à cette capacité, mais également de faire le lien avec les mécanismes de l'évolution tels qu'ils ont été abordés en classe de seconde générale. Les élèves vont ainsi étudier ce caractère de la bipédie dans une perspective évolutive et anatomique qu'il leur appartiendra de situer dans le temps, parmi un ensemble d'événements géologiques et biologiques.

55 Les propositions didactiques que nous formulons sont centrées sur l'exploitation du docufiction *L'Odyssée de l'espèce* ; elles tiennent compte des éléments critiques formulées au cours de l'analyse du support et notamment du fait de :

- de l'implicite du questionnement scientifique pris en charge ;

- de l'imprécision du cadre spatio-temporel des phénomènes en jeu ;

- de l'occultation des incidences de la découverte de Toumaï sur l'hypothèse de l'East Side Story ;

- de l'ambiguïté des mécanismes évolutifs invoqués.

5.2 Des ressources à proposer en complément au docufiction

56 Le travail pédagogique que nous proposons se base sur une problématique qui vise à la fois des objectifs de savoir scientifiques (mode d'apparition et caractères de la bipédie) ainsi que des objectifs méthodologiques (argumentation et débat autour des différentes théories en présence). Outre donc l'utilisation de l'extrait de *L'Odyssée de l'espèce* de Malaterre (2003) faisant référence à l'apparition de la bipédie nous proposons que la séquence didactique s'appuie sur deux ressources complémentaires. La première est constituée de l'album *L'Odyssée de l'espèce* de Coppens, Buchet et Dagneaux (2003) ; la seconde d'un document de synthèse sur les grandes théories historiques de l'évolution élaboré par nos soins (fixisme, transformisme, théorie de l'évolution). Nous nous centrerons ici principalement sur la première ressource. Deux questions guident le travail proposé aux élèves.

- Quelle théorie scientifique permet d'expliquer l'apparition de la bipédie selon ce docufiction ? Par quels arguments est-elle étayée ?

- Quelles sont les autres théories et hypothèses scientifiques en présence ? Quelle est celle qui rencontre la plus large adhésion dans la communauté scientifique.

5.2.1 L'album « *L'Odyssée de l'espèce* » de N. Buchet et



P. Dagneaux

- 57 Cet album, publié lors de la sortie du docufiction éponyme au format DVD, reprend la même trame que la version vidéo, tout en apportant des informations supplémentaires, à la fois sur les conditions du tournage, mais aussi dans le domaine des savoirs scientifiques. Seules quelques pages de l'album nous intéressent pour la partie étudiée.
- Les pages 14 et 15 présentant de manière synthétique la théorie de l'East Side Story
- 58 Les arguments scientifiques qui permettent de justifier le refroidissement de la planète sont mentionnés : modification des paramètres orbitaux, enregistrement du climat grâce aux sédiments des fonds océaniques. Les changements géologiques de la bordure Est du continent africain sont également détaillés. La version « papier » du documentaire nous apprend que les pluies viennent de l'Atlantique et que le nouveau relief crée un assèchement à l'Est, et une forte pluviométrie à l'Ouest du Rift. Elle apporte ici une information importante qui faisait défaut dans le docufiction. Mais c'est sur les mécanismes en jeu que l'album se révèle à la fois plus précis et plus juste sur le plan scientifique. La conclusion met en effet en avant des contraintes environnementales liées à la nutrition et à la locomotion pour expliquer une « réponse adaptative » des pré-humains en particulier.
- Les pages 25 et 26 présentent l'émergence de la bipédie chez Orrorin
- 59 Comme dans le docufiction, la présentation se fait sous la forme d'un récit focalisé sur un individu qui « prend en main la destinée de son groupe ». Toutefois, une argumentation scientifique plus développée fait la distinction entre une bipédie amorcée chez les grands singes, et une bipédie durable chez Orrorin. L'auteur de l'album indique quelques modifications musculo-squelettiques présentes chez cet hominidé qui permettent à ce dernier de conserver sa stature bipède. Ces modifications structurales (cambrure de la colonne vertébrale, positionnement du crâne à son sommet, redressement du bassin) sont complétées par un encart « les marques de la bipédie » en page 26. On apprend alors quels sont les indices squelettiques qui permettent d'identifier un squelette comme bipède. Il est également intéressant de remarquer la nuance apportée par cette version du récit : « la grande innovation de nos ancêtres est d'avoir pérennisé la bipédie ». La différence avec le docufiction qui présente cette caractéristique comme résultant de l'idée, la volonté et l'audace d'un seul individu est importante !
- La page 31, consacrée à Toumaï, fait état de la controverse qu'il suscite.
- 60 Après avoir présenté quelques caractéristiques anatomiques de ce pré-humain, l'auteur indique les éléments qui suscitent la polémique autour de son origine. Si selon Michel Brunet, « les caractères du crâne indiquent, sans aucune ambiguïté, son appartenance au rameau humain », Brigitte Senut, découvreuse d'Orrorin, le place plutôt dans la lignée des Grands Singes. D'autre part, c'est sur cette page qu'on trouve un début de remise en cause de la théorie de l'East Side Story, l'auteur indiquant que « l'aire de répartition des hominidés de cette époque était bien plus vaste que ne le laissait entrevoir la théorie d'Yves Coppens ».

5.2.3 Une synthèse des principaux courants historiques de l'évolution

- 61 Ce document (voir Annexe) présente les trois principaux courants historiques concernant l'évolution du vivant. Le but de ce document n'est donc pas de proposer une liste exhaustive des différentes théories, ni d'en expliciter les

fondements profonds. Il vise simplement à faire prendre conscience que l'acceptation d'une théorie fait suite des confrontations entre des propositions, plusieurs fois remises en cause par l'avancée des connaissances scientifiques. La théorie retenue à un moment donné étant celle qui remporte le plus large consensus. Ce document permet donc d'établir un bref état des lieux des principales théories évolutives au cours de l'histoire des sciences, afin de les confronter à l'argumentation proposée par le docufiction qui apparaît se situer dans un cadre finaliste et même « transformiste » aujourd'hui largement remis en cause. A l'inverse la conclusion de l'album mettant en avant le rôle sélectif de contraintes liées à la nutrition et à la locomotion peut-être mise en perspective avec l'approche darwinienne de l'évolution.

5.3 Des objectifs prioritaires

- 62 Nous retenons trois objectifs prioritaires pour une séance qui s'appuierait sur l'exploitation didactique du docufiction *l'Odyssée de l'espèce*.

5.3.1 Développer un questionnement scientifique

- 63 Comme nous l'avons vu, le questionnement scientifique à la base des explications délivrées par le docufiction est souvent implicite, voire inexistant. Or les recherches en didactique des sciences ont bien mis en avant le rôle déterminant du questionnement scientifique dans l'intégration de nouvelles connaissances. Il nous paraît donc indispensable d'élaborer avec les élèves, en amont du visionnement du docufiction, une interrogation centrée sur l'apparition de la bipédie. Celle-ci peut prendre deux directions :
- En quoi la sélection ayant conduit à la bipédie humaine était-elle dépendante de la nature ouverte ou fermée du milieu ?
 - Quelles sont les modifications de l'organisme consécutives à ce nouveau mode de locomotion ?

5.3.2 Permettre une perception de la réalité spatio-temporelle des phénomènes en jeu

- 64 Le raccourcissement du temps et de l'espace est une caractéristique récurrente de la mise en récit. Elle est ici assortie d'une imprécision qui nous oblige à être particulièrement attentifs lors de l'exploitation du docufiction avec les élèves. La comparaison des éléments issus du docufiction avec les informations provenant de l'album *l'Odyssée de l'espèce* présentées plus haut doit permettre de pointer les faiblesses du support vidéo dans ces domaines. On peut envisager, lors de la diffusion, un travail de relevé des indications spatio-temporelles du film, suivi d'une confrontation avec l'album, en vue de confirmer, infirmer ou compléter les données recueillies. Un tel travail devrait permettre de rétablir la durée réelle des phénomènes abordés dans le film. L'identification plus précise des conditions spatiales et environnementales peut quant à elle s'articuler à la recherche des contraintes ayant entraîné la pérennisation de la bipédie.

5.3.3 Discuter de la place des contraintes du milieu dans la théorie de *l'East Side story* ... et des incidences théoriques de la découverte de *Toumaï*



65 L'analyse de conditions environnementales qui ont permis l'émergence de la locomotion bipède est ici à mettre en relation avec d'une part les modifications engendrées au niveau des organismes qui l'ont adoptée, et d'autre part avec les mécanismes qui sont à l'œuvre, notamment pour permettre la généralisation de ce caractère au niveau de l'espèce. Il nous paraît donc intéressant de relever dans le docufiction les indices qui permettent de remonter à la thèse exprimée. On remarquera alors qu'elle se situe assez proche des idées transformistes de Lamarck, du fait de l'approche finaliste du milieu qui est proposée, mais aussi par le fait que l'évolution se situe ici au niveau des individus et qu'il y a transmission des caractères acquis. Il conviendra en outre avec des élèves de terminale scientifique de pointer l'absence de référence à la génétique et au mécanisme de sélection naturelle. Grâce aux compléments apportés par ce document d'accompagnement, on attend ainsi des élèves une critique du docufiction et un travail de réactualisation scientifique. Ils devront expliquer la pérennisation de la bipédie en termes d'innovation génétique et de sélection naturelle d'un caractère avantageux face aux nouvelles conditions environnementales.

66 Afin de montrer que la science est constamment sujette en interne à des controverses et à des remises en cause par de nouvelles données on n'oubliera pas de s'interroger sur l'impact de la découverte de Toumaï et de mettre au jour les termes du débat qu'il a suscité. Si ce dernier est bien un homininé bipède, il vivait à l'ouest du rift. Or dans ce cas, la sélection ayant conduit à la bipédie humaine peut-être considérée comme indépendante de la nature ouverte ou fermée du milieu. Il sera intéressant alors de faire trouver aux élèves quels sont les points qui posent problème vis-à-vis de la théorie de l'East Side Story, mais aussi quels sont les critères qui introduisent un doute quant à l'appartenance de ce fossile à la lignée humaine.

6 Conclusion

67 Le docufiction est un genre de plus en plus présent sur nos écrans de télévision et son succès, notamment chez les jeunes publics, a dépassé tous les espoirs des programmeurs. Ces nouveaux supports constituent dès lors des ressources incontournables pour l'Ecole. Mais, comme nous l'avons vu, il convient de les exploiter avec prudence, avec l'objectif de développer un regard critique sur leur contenu. Dès lors, l'utilisation de ce type de support apparaît plus appropriée en fin de séquence, à un moment où les élèves ont déjà acquis les notions scientifiques qui pourront les aider à prendre du recul lors du visionnement, notamment en distinguant les éléments qui relèvent de la fiction de ceux qui peuvent être considérés comme avérés sur le plan scientifique.

68 Mais, en l'absence d'analyse didactique d'autres supports du même type sur d'autres thématiques, les réserves que nous exprimons concernant l'Odyssée de l'espèce ne sauraient être généralisées à l'ensemble des docufictions. En effet, ce genre télévisuel est assez hétérogène, et il n'est pas dans notre intention d'édicter des règles générales « du bon usage » didactique de ces supports. Par ailleurs, les docufictions scientifiques constituent sans conteste des supports intéressants pour la classe et ce en dépit même de leurs faiblesses. Non seulement ils possèdent un très un fort pouvoir d'accroche mais en outre, par leurs lacunes et imperfections, ils obligent à une vigilance critique à laquelle il est aujourd'hui impératif de former les élèves.

7 Annexe - synthèse sur les courants

historiques

7.1 Le catastrophisme

- 69 Au début de XIXe siècle, Georges Cuvier expose sa théorie catastrophiste selon laquelle il y aurait eu une succession de créations divines entrecoupées d'extinctions brutales au cours des temps géologiques. Cette théorie permet de concilier les textes religieux avec les données scientifiques issues des fossiles. Il admet ainsi que les espèces terrestres n'ont pas toujours été celles observées aujourd'hui, sans pour autant accepter l'idée d'évolution des espèces (fixiste). Pour lui les 6 000 ans estimés jusque-là pour l'âge de la Terre sont trop courts pour y intégrer ces extinctions successives.

7.2 Le transformisme

- 70 Cette théorie transformiste de Jean-Baptiste Lamarck, apparue dans la seconde moitié du XIXe siècle, repose sur plusieurs lois complémentaires établies par Lamarck :
- 71 « Première loi : La vie par ses propres forces, tend continuellement à accroître le volume de tout corps qui la possède et à étendre les dimensions de ses parties jusqu'à un terme qu'elle amène elle-même.
- 72 Deuxième loi : La production d'un nouvel organe dans un corps animal résulte d'un nouveau besoin survenu qui continue de se faire sentir et d'un nouveau mouvement que ce besoin fait naître et entretient.
- 73 Troisième loi : Le développement des organes et leur force d'action sont constamment en raison de l'emploi de ces organes. »
- 74 Ainsi, selon cette théorie, c'est l'utilisation d'un organe qui permet son développement dans le sens d'une meilleure adéquation avec sa fonction.

7.3 L'évolutionnisme

- 75 C'est la théorie présentée par Darwin en 1859. Elle indique que l'évolution se fait par sélection naturelle. Les animaux les plus adaptés à leur milieu survivent. Ce sont donc eux qui auront le plus de chance de se reproduire, et donc de transmettre leurs gènes.
- 76 À partir de 1930, cette théorie est complétée par les apports de la biologie, de la géologie et de l'analyse mathématique (statistiques) pour devenir théorie synthétique de l'évolution.

Bibliographie

- Berillon G, Couture C (2005). La locomotion. In *Manuel de Paléanthropologie* (Dutour O, Vandermeersch B, Hublin JJ, editors), Paris : Editions CTHS, pp. 765-789.
- Bruner J (2002). *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?* Paris : Retz.
- Brunet M (1997). Origine des hominidés : East Side Story... West Side Story..., *Geobios, M.S.*, 20, 79-83.
- Brunet M, Guy F, Pilbeam D, Mackaye, HT, Likius A. *et al.* (2002). A new hominid from the Upper Miocene of Chad, Central Africa, *Nature*, 418, 145-151.
- Coppens Y (1983a). Les plus anciens fossiles d'Hominidae. In: *Recent advances in the evolution of primates, Pontif. Acad.Sci. Script. Var.*, n°50, 1-9, Rome.



- Coppens Y (1983b). *Le singe, l'Afrique et l'Homme*. Paris : Fayard, 148 p.
- Coppens Y (1994). East Side Story, the origin of Humankind, *Scientific American*, 270 (5), 88-95.
- Coppens Y, Buchet N, Dagneaux P (2003). *L'Odyssée de l'Espèce*. Paris : Editions EPA - Hachette-Livre.
- Coquidé M, Tirard S (2008). *L'évolution du vivant ; un enseignement à risque*. Vuibert Adapt – SNES.
- Fortin C (2009). *L'évolution à l'école. Créationnisme contre darwinisme. ?* Armand Colin.
- Kortlandt A (1972). New perspectives on ape and human evolution, Amsterdam, *Stichting voor Psychobiologie*.
- Larivaille P (1974). *L'analyse morphologique du récit*. Poétique, 19, 368-388.
- Lecointre G (2004). (Dir.). *Comprendre et enseigner la classification du vivant*. Guides pédagogiques Belin, 2004. Seconde édition 2008. 351 pages.
- Lecointre G (2009). (Dir.). *Guide critique de l'évolution*. Paris : Belin. 573 pages.
- Malaterre J (2003). *L'Odyssée de l'Espèce*. DVD. France Télévision Distribution, France 3.
- Molinatti G, Urgelli B (2004). Le traitement médiatique d'une actualité scientifique et son intégration dans l'enseignement : exemple de la découverte de l'hominidé Toumaï. *Actes de la 7ème Biennale de l'INRP*, Lyon : INRP, 15 avril 2004.
- Quessada M-P (2008). *L'enseignement des origines d'Homo sapiens, hier et aujourd'hui, en France et ailleurs : programmes, manuels scolaires, conceptions des enseignants*, Thèse de doctorat, Université de Montpellier II, 430p.
- Senut B (2008). *Grands singe/Homme- quelles origines ?* Paris : SGF, Vuibert, 140p.
- Triquet E (2012). Introduction. La médiation des sciences et des techniques par le récit. *Culture et musées*, 18, Université d'Avignon et Actes Sud.
- Veyrat-Masson (2008). *La confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*. Paris : INA-De Boeck, coll « Médias et Recherches ».

Pour citer cet article

Référence électronique

Yannick Rech et Eric Triquet, « Le docufiction *L'Odyssée de l'espèce*. Analyse didactique et pistes d'exploitation en classe de terminale S », *Revue de primatologie* [En ligne], 4 | 2012, document 15, mis en ligne le 08 octobre 2012, Consulté le 27 octobre 2014. URL : <http://primatologie.revues.org/1188> ; DOI : 10.4000/primatologie.1188

Auteurs

Yannick Rech

Enseignant de SVT, Collège de la Quintinye, 1 place de la Quintinye, 78590 Noisy-le-Roi
Auteur pour la correspondance : 0yannick0@gmail.com

Eric Triquet

Maître de conférences, IUFM de Grenoble-Université Joseph Fourier, 30 avenue Marcelin Berthelot, 38100 Grenoble et Laboratoire EA-S2HEP Université de Lyon-ENS
Auteur pour la correspondance : eric.triquet@ujf-grenoble.fr

Droits d'auteur

© SFDP

Annexe 2

Etudes du CNC, *Les performances du documentaire français dans le monde*,
Septembre 2010.

Résumé :

Les performances du documentaire français est une étude publiée par le Centre National du Cinéma en septembre 2010 qui analyse la circulation à l'international de quelques œuvres représentatives de la grande diversité de la production française de documentaires. Concernant, notre recherche doctorale, la partie concernant *Le docufiction historique français est toujours vivant* nous a permis de confirmer notre hypothèse sur la percée internationale du docufiction français avec la diffusion de *L'Odyssée de l'Espèce* et que ce genre est un style majeur pour le documentaire français. En effet, il permet de véhiculer l'histoire et la culture française mais également d'autres sujets grâce à des scénarios de qualité qui captivent les téléspectateurs.



Les performances du documentaire français dans le monde

septembre 2010

Cette étude a été réalisée par :



Bertrand Villegas
9, rue Marbeau 75116 Paris
Tél : +33 1 45 00 61 11
Fax : + 33 1 45 00 62 22
www.thewit.com

A la demande de :



TV France International
5, rue Cernuschi 75017 Paris
Tél : +33 1 40 53 23 00
Fax : +33 1 40 53 23 01
www.tvfrance-intl.com



Centre national du cinéma et de l'image animée
Direction des études, des statistiques et de la prospective
12, rue de Lübeck 75784 Paris cedex 16
Tél : +33 1 44 34 38 26
Fax : +33 1 44 34 34 55
www.cnc.fr

Avec la participation de :



Médiamétrie / Eurodata TV Worldwide
55 / 63 rue Anatole France 92532 Levallois-Perret Cedex
Tél : +33 1 47 58 36 24
Fax : +33 1 47 58 64 24
www.mediametrie.fr

Sommaire

Avertissement	4
Synthèse	5
I. <i>Apocalypse</i> : un blockbuster français	7
II. Le « docu-fiction » historique français est toujours vivant	8
III. Le « transmedia » et le « branded content » : nouveaux modes de distribution et de financement des documentaires français	11
IV. Les documentaires de « marque »	12
V. Les documentaires « factuels » français font l'actualité	13
VI. Les documentaires « qualité France »	15
VII. Les films et séries documentaires « découverte et nature » : une autre spécificité française	16
Annexes	18
1. Liste des programmes cités dans l'étude	18
2. Exemples de performances de documentaires français à l'étranger	19

Avertissement

Cette étude sur les performances du documentaire français dans le monde est de nature qualitative. Son parti pris est d'analyser la circulation à l'international de quelques œuvres représentatives de la grande diversité de la production française de documentaires.

Les œuvres documentaires citées dans ce document doivent être considérées comme des illustrations. Il ne s'agit en aucun cas dans cette étude de livrer ni de commenter la liste exhaustive des programmes documentaires français vendus ou diffusés à l'étranger.

Synthèse

La saison 2009-2010 fut « historique » pour les documentaires français à l'international. *Apocalypse*, une série historique réalisée à partir d'archives sur la deuxième guerre mondiale, a créé l'événement dans le monde entier. *Home*, de Yann Arthus Bertrand, innovant dans son modèle de financement et dans ses modes de distribution, a été vu dans un très grand nombre de pays au même moment, à la télévision et sur internet. *Le Jeu de la mort* a surpris les médias internationaux. Et les grands classiques français de l'exportation, les documentaires sur le luxe, le cinéma, la mode et la gastronomie ont porté plus loin les couleurs de la création française autour du monde.

Cette capacité à produire des documentaires qui font le tour du monde est une performance française. Globalement, deux catégories de documentaires voyagent dans le monde : les documentaires d'histoire naturelle produits par le groupe public britannique BBC et les documentaires produits et diffusés par les chaînes thématiques internationales (Discovery, National Geographic Channel, History, ...). Dans les deux cas, il s'agit de marques mondiales de référence proposant chacune une offre clairement identifiée dont les diffuseurs peuvent anticiper les performances. La création française de documentaires constitue par sa puissance le troisième pôle de ce marché. La production paraît plus hétérogène, donc moins « labélisable », mais s'avère en réalité capable de fournir des résultats comparables à ses concurrents anglophones. La saison passée, le plus gros succès de la BBC, *Life*, n'a pas bénéficié comme *Apocalypse* d'une diffusion trois semaines consécutives en première partie de soirée sur la première chaîne du premier marché européen – l'Allemagne – ni réuni simultanément les téléspectateurs de la planète autour d'un moment partagé comme l'a fait *Home*. En 2009-2010 les documentaires français ont prouvé leur capacité à fédérer des téléspectateurs du monde entier autour d'œuvres événements, mais aussi à nourrir les curiosités de publics variés sur des thématiques historiques, sociales, culturelles... Les producteurs français sont parvenus à cette performance par leur savoir-faire créatif mais aussi parce qu'ils ont su, sur un marché tendu, ajuster leurs modes de financement et de distribution. A côté de distributeurs puissants disposant de catalogues très riches et très complets, existent également des distributeurs spécialisés couvrant des secteurs de niche, particulièrement bien adaptés à la fragmentation actuelle du marché international.

Pour mieux comprendre toutes ces mutations et valoriser la place du documentaire français, le CNC et TV France International ont souhaité réaliser une étude sur les performances des documentaires nationaux dans le monde. Cette étude a été confiée à la société The Wit. Premier volet d'une série de quatre études destinées à couvrir l'ensemble des genres audiovisuels français, ce document se veut être un complément qualitatif de l'étude annuelle sur *la Diffusion des programmes français à l'étranger*. Son objet est d'analyser la circulation à l'international de quelques documentaires représentatifs de la grande diversité de la production française.

En effet, le succès des documentaires français à l'international n'est pas celui d'une marque ou d'un style unique, celui d'un diffuseur ou d'un producteur, mais le fruit de la rencontre de talents, de curiosités, d'œuvres pertinentes avec des diffuseurs multiples aux publics variés.

Histoire, nature, culture, société, actualité, les documentaires français couvrent tous les thèmes, avec tous les genres d'écritures, tous les budgets et on les voit sur toutes les chaînes, dans toutes les cases horaires et dans toutes les langues. De *Apocalypse* à *Jaglavak*, de *Home* à *Ne dites pas à ma mère...*, du blockbuster au film d'auteur, les documentaires français peuvent satisfaire les besoins des chaînes grand public aux heures de grande écoute comme ceux de diffuseurs de niche.

Sur le marché actuel du documentaire, cette diversité de l'offre française est une force.

Chez tous les grands diffuseurs hertziens autour du monde, les cases horaires à fort potentiel dévolues aux documentaires français ou étrangers deviennent exceptionnelles. Elles sont parfois occupées par des documentaires cinématographiques pour lesquels la production française se distingue, avec des succès comme ceux de *la Marche de l'Empereur*, *le Peuple migrateur* ou, plus récemment, *Océans*. Néanmoins, la tendance est partout au documentaire de société à centre d'intérêt national. Si le nombre de ces « grosses » cases horaires baisse, le nombre de cases horaires avides de documentaires explose dans le monde. Les chaînes de complément ne cessent de se multiplier, couvrant des thématiques toujours plus spécialisées et des audiences plus segmentées. De nouvelles plates-formes de diffusion audiovisuelle sont créées, tentant de couvrir à tout moment les centres d'intérêt de publics fragmentés. Cette évolution du marché international, marquée par une augmentation de la demande de contenus audiovisuels de tous horizons, constitue une opportunité pour les documentaristes français qui ont prouvé au cours de cette saison qu'ils étaient particulièrement bien positionnés en termes de variété de catalogue et de coûts de production.

I. *Apocalypse* : un blockbuster français

Régulièrement, la production française de documentaires génère un blockbuster, une superproduction qui connaît un succès international indiscutable. La série *Apocalypse, la deuxième guerre mondiale*, distribuée par France Télévisions Distribution, a fait le tour du monde durant toute la saison 2009-2010. Un sujet international, un lancement à l'occasion des 70 ans du déclenchement du conflit et une production innovante (images d'archives colorisées et remasterisées en HD) ont stimulé sa carrière.

Apocalypse débute son parcours en Belgique sur la chaîne publique francophone La Une le 20 août 2009 puis en Suisse sur la chaîne publique francophone TSR2 le 23 août. La série est ensuite diffusée en France, à partir du 8 septembre 2009 sur France 2, où elle rencontre un franc succès avec plus de 6,55 millions de spectateurs en moyenne par épisode et une progression continue de l'audience d'un épisode au suivant.

Autour du monde, les chaînes du câble et du satellite du réseau National Geographic Channel, coproducteur de la série, s'en emparent et permettent au diffuseur de réaliser les plus fortes audiences de son histoire grâce à cette œuvre française originale. La vague de succès débute dans le Pacifique et en Asie : en Nouvelle-Zélande le 2 septembre 2009, en Australie, en Asie du Sud Est et vient se terminer en Europe. Aux Etats-Unis, la chaîne culturelle du câble Smithsonian Channel diffuse *Apocalypse* le 11 novembre 2009, avec un commentaire lu par l'acteur Martin Sheen. Deux jours avant, la série avait démarré une première diffusion sur le continent américain sur TV5, la chaîne francophone du câble au Québec. Les antennes de TV5 Monde diffusent ensuite la série pour les publics francophones dans toute l'Europe et, au niveau mondial, sur le réseau du câble et le satellite. La diffusion d'*Apocalypse* sur la première chaîne publique nationale allemande Das Erste, à partir du 1^{er} mars 2010 en première partie de soirée, s'inscrit comme un moment symboliquement important dans la carrière du documentaire. C'est la première diffusion hertzienne en dehors des pays francophones. Surtout, la première chaîne publique allemande diffuse rarement des documentaires français. Placer un documentaire français sur ce thème en Allemagne constitue une belle réussite car les chaînes publiques allemandes produisent et diffusent elles-mêmes de nombreux documentaires sur la deuxième guerre mondiale. Remonté en trois épisodes hebdomadaires de 45 mn, *Apocalypse* réunit près de 3 millions de téléspectateurs allemands par semaine. La série est ensuite rediffusée en Allemagne sur la chaîne régionale publique MDR, cette fois dans sa version initiale, en 6 épisodes, à partir du 22 juin 2010. Voyant la série rediffusée dans le monde entier par National Geographic, la chaîne publique Channel 4 annonce l'acquisition des droits hertziens de la série pour le Royaume-Uni.

En une saison, cette série documentaire a donc rassemblé des millions de téléspectateurs qui l'ont suivie sur plusieurs chaînes hertziennes. Mais *Apocalypse* a surtout été vue, et potentiellement revue, dans la plupart des pays du monde grâce à l'étendue du réseau de National Geographic Channel.

Pourtant, la bataille des audiences internationales n'était pas gagnée d'avance pour ce documentaire historique français, centré sur les champs de batailles européens. Le marché international des acheteurs de documentaires est en effet disputé par des acteurs de toutes nationalités, chaque marché tendant naturellement à redonner un angle national à ce sujet international.

Pendant sa période de diffusion internationale, *Apocalypse* est confronté à un documentaire concurrent traitant de la même thématique. Aux Etats-Unis, alors qu'*Apocalypse* débute sur Smithsonian Channel le 11 novembre 2009, la chaîne thématique du câble History diffuse du 15 au 19 novembre 2009 la série documentaire *WWII in HD* sur une promesse proche : des images d'archives en couleur, remasterisées en HD, mais avec un point de vue correspondant mieux au public domestique puisque centré sur les actions des combattants américains. Au Royaume-Uni, Discovery Channel, chaîne concurrente de National Geographic Channel, prend position sur le marché avec sa propre série *WWII in HD Colour*, montée avec un point de vue britannique et lancée le 4 septembre 2009, soit une semaine avant *Apocalypse* sur National Geographic au Royaume-Uni.

Le marché des documentaires historiques sur les guerres mondiales, réalisés à partir d'images d'archives inédites et « redécouvertes », est désormais très compétitif. C'est la chaîne hertzienne privée britannique ITV qui avait initié le phénomène en 1999, avant d'être suivie en France à partir de 2003 par les documentaires *Ils ont filmé la guerre en couleur*, qui rencontrèrent un grand succès lors de leurs premières diffusions sur France 2. Sur le même thème historique, le succès international de *D-Day, le jour plus long* en 2004, produit par TelFrance pour France Télévisions, en coproduction avec la BBC au Royaume-Uni et Pro 7 en Allemagne, a montré que les producteurs français de documentaires possédaient un savoir-faire dans l'écriture qui s'imposait alors partout. *Apocalypse* n'est donc pas un phénomène isolé et les résultats d'audience et de ventes montrent que le documentaire historique est probablement l'un des genres de documentaire français qui voyage le mieux.

II. Le « docu-fiction » historique français est toujours vivant

La forme du « docu-fiction », particulièrement prisée par les producteurs et diffuseurs français depuis une décennie quand il s'agit de raconter le passé, semble favorable à l'exportation. Les « docu-fictions » français véhiculent ainsi l'histoire et la culture française à l'étranger. Mais le genre s'empare également de sujets qui n'ont rien de spécifiquement français, entrant alors en concurrence directe avec des documentaires produits dans le monde entier.

La percée internationale du « docu-fiction » français débute véritablement en 2002 avec *l'Odyssée de l'espèce*, réalisé par Jacques Malaterre et distribué dans le monde entier par France Télévisions Distribution. Ce premier « blockbuster » français avait été suivi par *Homo Sapiens*, du même auteur, également distribué par France Télévisions Distribution à partir de 2004. Ces succès sont alors apparus comme une sorte de réponse française au

succès international de la série documentaire *Walking with Dinosaurs*, produite par la BBC avec la participation de France 3 et dont les différents épisodes ont été vus dans le monde entier entre 1999 et 2005. Le marché international du documentaire historique avait découvert une recette pour séduire tous les publics : la thématique de la préhistoire et la forme du « docu-fiction ». Pour raconter la préhistoire, le docu-fiction semblait en effet particulièrement indiqué en l'absence d'archives filmées ou de vestiges spectaculaires à montrer à l'écran. Pour captiver le téléspectateur, les réalisateurs reconstituaient, à l'aide d'effets spéciaux numériques et d'acteurs, des scènes préhistoriques afin de restituer la réalité de l'époque. Aujourd'hui, le thème de la préhistoire est moins prégnant qu'au début des années 2000, mais la forme du « docu-fiction » a survécu comme un style majeur pour le documentaire français.

Après la préhistoire, l'Antiquité s'est imposée comme un sujet porteur pour la télévision, et particulièrement l'Égypte. À partir d'avril 2003, le documentaire français *A la recherche du pharaon perdu*, distribué par Terranoa, a connu une belle carrière internationale sur Discovery Channel avant d'être diffusé en France sur France 3, puis notamment sur la chaîne publique canadienne francophone Radio Canada en mai 2004 et sur la chaîne publique espagnole TVE fin 2005. En 2004 et 2005, les deux documentaires sur le *Trésor enfoui de Saqqara* ont connu un grand succès d'audience dans l'Hexagone sur France 3. En 2005 et 2006, BBC One au Royaume-Uni, ZDF en Allemagne et France 2 en France diffusent aux meilleures heures d'écoute l'ambitieux « docu-fiction » *Egypt* qu'ils ont coproduits ensemble.

Quelques années plus tard, les « docu-fictions » historiques occupent des cases moins exposées dans les grilles des diffuseurs internationaux et fournissent principalement des chaînes thématiques spécialisées. La différenciation est plus difficile pour les documentaires français qui se trouvent en compétition, sur des réseaux internationaux comme Discovery Channel ou History, avec des documentaires étrangers sur des thèmes historiques qui n'ont pas de lien privilégié avec la France et ne confèrent pas aux Français un éventuel avantage concurrentiel. Le thème de l'Égypte reste très demandé, mais il est dominé par quelques sociétés de production anglaises ou américaines totalement adaptées à leur marché.

Sur ce segment, la carrière du documentaire *Quand les égyptiens naviguaient sur la mer rouge* témoigne de l'internationalisation de certains documentaires produits par des sociétés françaises qui se conforment à tous les codes du marché international. Réalisé par Stéphane Bégoïn avec la participation d'une archéologue américaine, produit par Sombrero and Co, coproduit par Arte France, Nova, BBC, NHK, SBS, RTBF, TSR et ORF, et distribué par Arte, ce « docu-fiction » typique par sa forme et sa construction (reconstitution du passé dans le présent afin de mener une enquête dans le temps) a bénéficié d'une très bonne diffusion sur les chaînes hertziennes du monde.

Le documentaire débute sa carrière en Suisse le 4 octobre 2009 sur la chaîne publique francophone TSR2. Il est ensuite diffusé le 5 octobre en Belgique francophone sur La Une. Intervient alors la diffusion en France et en Allemagne sur Arte le 17 octobre 2009. En Autriche, la chaîne publique ORF2 le propose le jeudi 5 novembre 2009 en première partie de soirée, dans le cadre du magazine « Universum ». Le documentaire français parvient à battre la série américaine à succès *Dr. House* diffusée par la chaîne publique ORF1 dans la

même case horaire. Le 12 janvier 2010, le documentaire traverse l'Atlantique et est diffusé aux Etats-Unis sur le réseau de chaînes hertziennes publiques de PBS, au sein du magazine de référence « Nova ». On le retrouve le 6 janvier 2010 au Royaume-Uni sur la chaîne numérique culturelle BBC Four à 21h00 où il obtient des résultats supérieurs à la moyenne de la chaîne et de la case horaire. Puis il est diffusé le 16 avril 2010 à 21h00 au Canada sur la chaîne du câble Discovery Channel, dans le cadre d'une semaine thématique égyptienne, face à la concurrence de prestigieux documentaires anglais et américains sur l'Antiquité.

Outre le succès obtenu sur les chaînes hertziennes lors de ses premières diffusions, ce documentaire a fait l'objet de multidiffusions sur des chaînes numériques (BBC Four au Royaume-Uni, Discovery Channel au Canada, etc.) et a également bénéficié d'une large exposition sur internet. BBC iPlayer a proposé aux téléspectateurs britanniques de le visionner gratuitement sur internet pendant une semaine après la diffusion à l'antenne, et ensuite sous la forme d'extraits. Aux Etats-Unis, les Américains peuvent le regarder sur le site de la chaîne publique PBS via le mini-site dédié au programme. Au-delà de simples extraits du documentaire, ce site propose des bonus interactifs, le script du documentaire et l'achat en ligne du DVD. Une bande-annonce postée sur YouTube par PBS a été visionnée un millier de fois.

La belle carrière internationale d'autres documentaires français historiques, qui prennent des options narratives variées, montre que le destin des œuvres françaises est probablement favorisé par un ancrage français, mais n'en est pas dépendante.

L'Affaire Farewell, un « docu-fiction » distribué par Zed mêlant reconstitutions, archives et témoignages sur un moment de l'histoire française du XX^{ème} siècle impliquant plusieurs nations étrangères, a été diffusé en Suisse francophone sur TSR2 le 5 septembre 2008. La Grèce l'a diffusé à son tour le 19 janvier 2009 sur la chaîne publique ET1. Il a ensuite poursuivi son exploitation en Belgique le 12 février 2009 sur La Une avant d'être diffusé en France et en Allemagne sur Arte le 25 février 2009. Il est rediffusé en Allemagne sur la chaîne thématique Phoenix le 17 août 2009 et apparaît enfin en Australie sur la chaîne multiculturelle SBS One le 30 octobre 2009.

Paris 1919, distribué par Arte, relate la signature du Traité de paix à l'issue de la Première guerre mondiale en mêlant images d'archives et reconstitutions jouées par des acteurs. Diffusé en France et en Allemagne sur Arte le 1^{er} avril 2009, il avait auparavant été diffusé en Suisse sur la chaîne publique TSR2 le 22 février 2009, puis en Belgique sur La Deux le 1^{er} décembre 2009. La chaîne thématique finlandaise YLE Teema, qui avait préacheté l'œuvre, le diffuse à partir du 11 avril 2009. L'Australie le programme le 23 octobre 2009 en première partie de soirée sur la chaîne culturelle SBS One. Le 11 novembre 2009, jour de commémoration de l'Armistice, le documentaire est judicieusement diffusé au Canada anglophone sur la chaîne coproductrice TVO et aux Etats-Unis sur la chaîne thématique Military Channel, appartenant au groupe Discovery. Le thème international de ce « docu-fiction » historique, le calendrier commémoratif (1919-2009) et le fait qu'il s'agisse d'une adaptation d'un livre à succès international ont probablement favorisé la carrière de cette coproduction franco-canadienne.

Une actualité internationale et un sujet international ont également stimulé la vente par Europe Images International du documentaire *Mandela au nom de la liberté*, quelques mois avant la Coupe du monde de football en Afrique du Sud. Diffusé le 11 février 2010 sur France 2, le documentaire avait été proposé le 17 septembre 2009 au Portugal sur la chaîne publique RTP2 à 23h35, le 8 novembre 2009 en Suisse sur TSR2 et le 30 novembre 2009 en Belgique sur La Une. Au Brésil, la chaîne thématique éducative Futura le diffuse le 21 décembre 2009. En Allemagne la chaîne publique hertzienne ZDF le programme le dimanche 25 avril 2010 à 23h45, au sein de sa case historique « ZDF History ». Le programme se place d'ailleurs en tête des audiences des grandes chaînes pour sa première diffusion allemande. Par la suite, le documentaire est rediffusé en Allemagne sur la chaîne publique Phoenix le 8 mai 2010 à 21h45. Il est également diffusé en Suède le 16 mai 2010 sur la chaîne thématique TV4 Fakta en première partie de soirée. *Mandela, au nom de la liberté* est ainsi l'exemple d'un beau succès pour un documentaire français ne bénéficiant pas *a priori* d'une quelconque spécificité française dans son thème d'ancrage.

III. Le « transmedia » et le « branded content » : nouveaux modes de distribution et de financement des documentaires français

Au cours de la saison 2009-2010, le documentaire français le plus vu dans le monde est sans conteste *Home*, de Yann Arthus-Bertrand. Les raisons de ce succès s'expliquent autant par la renommée internationale acquise par l'auteur suite à la parution de son best-seller *la Terre vue du ciel* et par le succès de l'adaptation télévisuelle *Vu du ciel*, que par le fait que *Home* ait été diffusé gratuitement sur internet dès sa sortie en salles le 5 juin 2009. Produit par Luc Besson et largement financé par l'annonceur PPR, *Home* bénéficie d'un modèle atypique de financement. De ces points de vue, *Home* n'est donc pas une œuvre documentaire française représentative de la production exportée, mais elle ouvre peut-être des voies d'expérience pour l'ensemble des producteurs de documentaires.

Le principe choisi pour le lancement du film s'est inspiré des superproductions américaines, avec une diffusion simultanée dans le monde entier, à l'occasion de la journée mondiale de l'environnement soutenue par l'Organisation des Nations Unies. Diffusé sur France 2 le 5 juin 2009 en première partie de soirée, *Home* rassemble plus de 8 millions de téléspectateurs français. En Italie, le documentaire est diffusé le même soir sur la chaîne privée Rete 4 à 23h50 et attire plus de 450 000 téléspectateurs. Aux Etats-Unis, le documentaire est également programmé le même jour sur le câble sur National Geographic Channel à 21h00 et séduit 300 000 téléspectateurs. Parallèlement, depuis un an, le documentaire est téléchargeable gratuitement sur internet et peut être visionné sur un mini-site dédié sur YouTube. Sont comptabilisés à ce jour sept millions de visionnages pour la version anglaise, deux millions de visionnages pour la version française, 1,8 million de visionnages pour la version allemande et 488 000 visionnages pour la version arabe.

Home est une œuvre prototype : gratuite à la diffusion, elle n'annonce probablement pas un nouveau modèle économique pour le documentaire. Mais cette gratuité a permis de tester le modèle de financement « cross-media » à 360 degrés (cinéma, télévision, internet). Avec des résultats d'audience recueillis sur de multiples plates-formes, *Home* illustre la capacité d'internet, via des sites dédiés, des sites de chaînes de télévision et des mini-sites, à diffuser, parallèlement à la télévision, des documentaires à l'échelle mondiale.

Financé en majeure partie par le mécénat du groupe PPR et de ses marques, le succès de *Home* montre également que, dans certains cas, les annonceurs peuvent trouver un intérêt au financement de documentaires. Ces modes de financement et de diffusion, encore atypiques en France, sont une preuve de la capacité de l'écriture française de documentaire à s'adapter aux nouveaux modes de financement de contenus audiovisuels et à fédérer un large public.

IV. Les documentaires de « marque »

Dès 2004, le groupe bancaire CIC affiche son soutien au financement de documentaires français sur l'Égypte et notamment *le Trésor enfoui de Saqqara*, *les Secrets du Trésor de Saqqara* et *Reines du Nil*, qui ont été diffusés avec succès sur France 3 dans le cadre de l'émission « des Racines et des Ailes » avec une moyenne de 5,2 millions de téléspectateurs par épisode.

En 2009, BNP Paribas, grâce à un apport financier conséquent, permet à un autre projet de Yann Arthus-Bertrand, *6 Milliards d'Autres*, d'exister. Vendu dans une quarantaine de territoires dans le monde, *6 Milliards d'Autres* connaît une belle carrière internationale. En tant que documentaire télévisuel, le projet se déclinait en plusieurs formats, ce qui a très certainement favorisé sa distribution et sa diffusion dans des cases et sur des chaînes variées. En France, *6 Milliards d'Autres* est diffusé sur France 5 en 12 épisodes de 26 minutes, dans un premier temps de façon événementielle tout au long de la nuit du 12 janvier 2009. Mais ce documentaire, conçu comme une collection de témoignages, se prêtait idéalement à une distribution sous forme de 150 épisodes de deux minutes, diffusables comme des vignettes à la télévision, et bien sûr sur internet. Diffusés notamment en Finlande sur la chaîne publique TV1 à partir du 2 février 2009, les courts épisodes sont rediffusés depuis sur la chaîne et sur son site internet. Diffusée en Pologne sur Planète en février 2009, la série est également rediffusée au printemps 2010 sur la chaîne thématique Religia TV. Sur la chaîne publique portugaise RTP2, la série est programmée tous les soirs vers minuit à partir du 2 mars 2009. En Espagne, la chaîne thématique Cultural.es, reprise dans le monde entier, rediffuse les épisodes courts depuis le début de l'année 2010.

L'implication d'une marque commerciale dans la production d'un documentaire peut aller plus loin que le parrainage et le mécénat. Upside TV, filiale du groupe publicitaire Havas qui a distribué dans le monde la série documentaire *6 Milliards d'Autres*, a également vendu dans une vingtaine de pays le documentaire français *Roller Babies, le making of*, qui raconte en 52 minutes la fabrication du célèbre spot de publicité de la marque Evian, par ailleurs le

plus téléchargé de l'histoire sur internet. Financé aux deux tiers par la marque, diffusé en Belgique sur la chaîne publique La Une le 1^{er} mars 2010 à 22h05 et acheté par les chaînes publiques ABC en Australie ou SVT en Suède, le documentaire n'a pas encore trouvé preneur en France en raison de son contenu de marque. Pour des raisons réglementaires, les documentaires de « marque » trouvent donc pour l'instant leurs principaux débouchés sur internet. Toutefois, l'exemple d'Evian qui réussit, en parallèle à une disponibilité sur internet, à diffuser à la télévision un documentaire sur les coulisses de sa propre campagne de publicité, montre que la diffusion sur internet d'un documentaire (financé par une marque ou non) peut, en créant le « buzz », susciter des ventes internationales en télévision. Les chaînes de télévision apprécient en effet les documentaires traitant de sujets événementiels et qui, s'ils sont cofinancés par des annonceurs, peuvent s'acquérir à bon prix.

V. Les documentaires « factuels » français font l'actualité

Cette année, un documentaire français a créé le « buzz » : *le Jeu de la mort*, réalisé par Alain-Michel Blanc. Diffusé sur France 2 en première partie de soirée le 17 mars 2010, ce programme est suivi par 3 millions de téléspectateurs. Mais surtout, la diffusion française de cette œuvre est précédée d'une énorme couverture médiatique, notamment dans la presse qui a fini par dépasser les frontières nationales. Ce documentaire, destiné à créer un débat et susciter une réflexion sur les dérives de la télé réalité, s'est parfaitement prêté à une reprise par la presse étrangère et une multitude de sites internet plus ou moins professionnels, insistant sur le côté sensationnel de l'œuvre et sur le choc médiatique qu'il créait en France. Avant la France, ce documentaire distribué par Rezo Films avait été diffusé en Belgique sur La Deux le vendredi 26 février 2010 en première partie de soirée puis en Suisse sur TSR2 le 12 mars, également en première partie de soirée. Le bruit – et une certaine confusion sur le propos du documentaire – généré aux Pays-Bas, terre d'élection de la télé réalité, par la diffusion en France a provoqué un achat immédiat du programme pour une diffusion sur la chaîne privée SBS6 en deuxième partie de soirée le 31 mars 2010, soit deux semaines après la diffusion française. Le résultat d'audience fut satisfaisant pour la chaîne même si l'événement médiatique était déjà oublié.

Cet exemple montre ainsi que le documentaire français peut s'emparer de sujets de société et d'actualité transnationaux et prétendre à un écho international.

Ascenseur pour les fachos, un documentaire d'investigation sur l'extrême droite en Europe, réalisé par Steeve Baumann et diffusé en France sur Canal+ le 13 mars 2009 à 22h30, a été vendu par son producteur CAPA Presse dans plusieurs pays d'Europe. *Ascenseur pour les fachos* a ainsi été diffusé en Belgique sur la chaîne privée RTL-TVI le 20 février 2009 à 19h45, en Suisse sur TSR2 le 10 janvier 2010 et en Pologne sur la chaîne thématique TVP Info, à partir de septembre 2009.

Pédophilie en Asie : des citoyens contre l'impunité, un autre documentaire d'investigation traitant d'un phénomène international mais focalisé sur le Cambodge, a été diffusé en France sur Canal+ le 10 novembre 2008. Son distributeur, Zodiak Entertainment, l'a ensuite vendu massivement à l'international. Le documentaire a notamment été diffusé en Belgique francophone sur La Une le 27 mai 2009, puis en Belgique néerlandophone sur VTM, en Suisse sur TSR1 le 19 mars 2009 et sur la chaîne allemande SF1 le 19 octobre 2009 à 22h50, au Portugal sur TVI, en Pologne sur TVN, en Suède sur la chaîne privée thématique TV4 Fakta à partir d'octobre 2009 et enfin en Asie sur la chaîne thématique Crime and Investigation Network, à partir de février 2010.

Le documentaire d'histoire récente *Mais qui a tué Maggie ?* qui traite des derniers jours au pouvoir du Premier Ministre britannique Margaret Thatcher en 1990, diffusé sur France 2 le 12 mars 2009, a été vendu par Zodiak Entertainment dans une dizaine de pays et a été diffusé en Belgique sur La Une le 26 février 2009 à 22h00, en Suisse sur TSR2 le 1^{er} mars 2009, au Canada sur Radio Canada le 25 janvier 2010, en Australie, en Grèce sur ERT3, en Israël, au Japon sur la NHK, au Portugal sur RTP, en Espagne sur TVE, en Italie sur la RAI, ou encore en Bulgarie sur BNTV.

Diffusé dans l'Hexagone sur France 3 le 21 mars 2009, le documentaire *Tibet : le mensonge chinois ?* réalisé par Bernard Debord a ensuite été diffusé à partir du 23 février 2010 au Canada sur la chaîne d'informations francophone du groupe Radio Canada RDI, puis notamment en Pologne sur la chaîne thématique Planete.

Autre exemple de la capacité des documentaires français sur des sujets d'actualité variés à s'exporter : *Déchets, le cauchemar nucléaire* réalisé par Eric Guéret. Diffusé sur Arte en France et en Allemagne en première partie de soirée le 13 octobre 2009 ainsi qu'en Belgique sur La Une le 16 septembre 2009 à 22h00, le programme a par la suite été diffusé aux Etats-Unis sur la chaîne thématique Sundance Channel, coproductrice de l'œuvre, à partir du 18 mai 2010.

Lorsqu'un documentaire français traitant d'un sujet étranger connaît une brillante carrière dans le monde, la France n'est alors qu'une étape, pas forcément la première, dans le parcours des diffusions télévisuelles. C'est le cas de la série documentaire *Justice à Vegas*, qui relatait des procès se déroulant à Las Vegas. Cette série a été diffusée sur Arte en France et en Allemagne à partir du 25 septembre 2009, deux ans après sa diffusion aux Etats-Unis sur la chaîne thématique Sundance Channel, coproductrice de la série. Bien que le sujet soit américain, l'auteur français Jean-Xavier de Lestrade, de par ses travaux précédents sur le système judiciaire américain, jouit d'une renommée internationale. La carrière internationale de *Justice à Vegas* avait débuté, comme souvent pour un documentaire français, en Suisse sur TSR2 le 28 juin 2007. Elle s'est poursuivie en Belgique sur La Deux en janvier 2009, en Finlande sur la chaîne publique TV2 le 7 février 2009, en Pologne sur Planete à partir du 17 février 2009, au Danemark sur la chaîne publique DR2 à partir du 3 mai 2009, en Australie sur la chaîne publique ABC2 à partir du 5 août 2009 et s'est notamment prolongée au Canada sur Documentary Channel le 12 avril 2010.

VI. Les documentaires « qualité France »

Traditionnellement, les documentaires véhiculant une certaine image et idée de la France s'exportent bien lorsqu'ils s'appuient sur des personnalités, marques ou thèmes de renommée internationale.

Le château de Versailles est une de ces marques françaises. Le « docu-fiction » *Versailles le rêve d'un roi* réalisé par Thierry Binisti et diffusé en France sur France 2 le 3 janvier 2008 en première partie de soirée, puis sur France 5 le 3 janvier 2010 également en première partie de soirée, a bénéficié d'une diffusion au Royaume-Uni au meilleur horaire sur la chaîne publique BBC Two et la chaîne haute définition BBC HD le samedi 18 juillet 2009 à 20h20. Le documentaire français a réalisé une audience meilleure que la moyenne de la chaîne et de la case horaire, et supérieure à celles des séries américaines *NCIS* et *Urgences* diffusées sur des chaînes concurrentes dans le même temps. Il a réalisé la deuxième meilleure audience des documentaires diffusés par BBC Two sur cette case pendant la saison. Ce « docu-fiction » distribué par TF1 International avait été adapté, avant sa diffusion pour le public de la BBC, par l'ajout de commentaires d'historiens britanniques qui donnaient un éclairage plus international à la narration des acteurs du règne de Louis XIV. Vendu dans une quinzaine de pays, le programme a notamment été vu en Allemagne sur la chaîne régionale publique NDR qui l'avait coproduit en 2009, puis distribué en DVD dans les kiosques allemands avec le magazine GEO Epoche en avril 2010.

La France est également réputée dans le monde grâce à ses figures cinématographiques de légende, dont l'une des plus emblématiques est Catherine Deneuve. Un documentaire biographique sur l'actrice longtemps symbole de l'élégance française, *Catherine Deneuve, belle et bien là !*, a d'abord été diffusé aux Pays-Bas sur Ned 2 le 11 avril 2010 à 18h05, avant d'être diffusé le soir même sur Arte en France et Allemagne. Déjà en 2006, le documentaire *French Beauty*, produit par Zeta Productions et Arte et consacré à de célèbres actrices françaises avait joui d'une belle carrière internationale, avec une diffusion sur BBC Two le 23 juillet 2006.

A l'instar du cinéma, la mode française bénéficie d'un fort rayonnement à l'international. Le documentaire *Dior, le couturier et son double*, réalisé par Philippe Lanfranchi et diffusé en France à partir de 2005 sur France 5, Histoire et TV5 Monde, a fait l'objet depuis 2008 d'un grand nombre de diffusions sur les chaînes thématiques Viasat History en Europe, de la Scandinavie à la Croatie en passant par la Hongrie. Ce documentaire a également été programmé au premier trimestre 2010 sur la chaîne thématique danoise DRK. Plus récemment, une autre biographie de couturier ayant marqué la mode parisienne, *Balenciaga, itinéraire d'un visionnaire*, réalisée par Oscar Tejedor a beaucoup circulé en Europe. Diffusé en France sur France 3 Aquitaine le samedi 31 octobre 2009 puis sur la chaîne thématique Odysée au printemps 2010, le documentaire a notamment été programmé aux Pays-Bas le 29 novembre 2009 sur Ned 2 à 18h15, obtenant de bons résultats sur la cible féminine et la troisième meilleure audience de la saison pour la collection documentaire « Close-Up » dans laquelle il s'insérait. L'œuvre a également été diffusée en Espagne sur la chaîne régionale publique basque ETB3 le 10 mai 2010 à 23h30. Un documentaire sur un autre représentant du style français dans le monde, *Marc Jacobs & Louis Vuitton*, a été diffusé sur Arte en

France et Allemagne en 2007 et a ensuite voyagé dans une trentaine de pays, dont les Etats-Unis sur la chaîne Sundance Channel en février 2008, les Pays-Bas sur Ned 2 à partir du 20 février 2008, le Japon sur Wowow. Il a également été programmé sur TV5 Monde en décembre 2008. Loïc Prigent, auteur de ce documentaire qui avait également réalisé *Signé Chanel* en 2005 (diffusé au Royaume-Uni sur BBC Four en novembre 2006), continue d'observer les coulisses des grands couturiers et de vendre ses œuvres dans le monde. La série documentaire *le Jour d'avant*, produite par Story Box Press et coproduite par Sundance Channel, a débuté sa carrière internationale aux Etats-Unis sur Sundance Channel le 9 septembre 2009, avant d'être diffusée en France et en Allemagne sur Arte à partir du 14 janvier 2010. Un épisode de la série *le Jour d'avant* consacré à Sonia Rykiel a été diffusé aux Pays-Bas sur Ned 2 dimanche 21 mars 2010 à 18h15 dans la case « Close-Up » qui accueille de nombreux documentaires sur le style français. Il a particulièrement séduit le public féminin. Une deuxième saison de cette série documentaire débute aux Etats-Unis le 8 septembre 2010 à 22h00 sur Sundance Channel.

Les qualités de la gastronomie française sont mondialement reconnues. A titre d'exemple, le documentaire biographique *Guy Martin, portrait d'un grand chef*, réalisé par Lionel Boisseau et diffusé en France sur France 5 en 2008, a été programmé en Espagne sur la chaîne publique régionale basque ETB3 le 10 mai 2010 à 22h40.

Un des autres attraits de la culture française réside dans l'histoire de sa capitale et de ses quartiers les plus emblématiques. Le documentaire d'histoire culturelle *Harlem in Montmartre : a Paris Jazz Story*, qui mêle spécificité locale française et point de vue américain, a été coproduit avec les Etats-Unis. Il a été diffusé outre-Atlantique sur le réseau public PBS le 26 août 2009 à 20h00, avant même une première diffusion télévisuelle en France.

Ces nombreux exemples de documentaires à thématiques françaises reconnues sont la preuve que les sujets qui renouvellent les « cartes postales » françaises possèdent un fort potentiel à l'international.

VII. Les films et séries documentaires « découverte et nature » : une autre spécificité française

Jaglavak, le Prince des insectes est un autre blockbuster français qui illustre la variété de l'offre française de documentaires sur les marchés internationaux et l'étendue de leurs capacités à séduire les téléspectateurs étrangers. Ce documentaire de Jérôme Raynaud qui suit la relation étroite et particulière entre une tribu africaine et des insectes a été diffusé en France le 18 juillet 2009 sur France 3 et a, par la suite, été vu dans 150 pays. Il avait débuté sa carrière internationale aux Etats-Unis sur la chaîne publique PBS le 20 novembre 2007 dans le cadre du magazine de référence « Nova ». Il a ensuite été diffusé au Canada anglophone sur la chaîne thématique Animal Planet le 21 novembre 2007. Depuis lors, *Jaglavak* poursuit son voyage à travers le monde sur les chaînes du groupe Animal Planet (Allemagne en septembre 2009, Turquie, Lituanie en décembre 2009, Pologne en septembre

2009, Roumanie en février 2010, Finlande, Belgique en mars 2010). En Espagne, après avoir été programmé sur chaîne thématique Odisea dès mars 2008, il est diffusé sur la chaîne publique La 2 le 30 mars 2009. Deux ans et demi après son lancement, *Jaglavak* est encore visible à l'antenne dans un grand nombre de territoires, dont la Slovaquie sur la chaîne publique STV2 le 30 mars 2010, TV5 Monde au printemps 2010, le Canada sur Télé Québec le 22 mai 2010.

La France est reconnue à travers le monde pour la qualité de sa production dans le domaine du documentaire « découverte et nature ». Il existe un marché pour ce type de programmes, à la fois pour des films modestes à destination des chaînes de complément et pour des coproductions internationales à budget plus élevé ciblant les chaînes des réseaux hertziens ou les grandes chaînes thématiques transnationales. D'autres séries ont marqué le genre, comme *Ne dites pas à ma mère...* de Diego Bunuel, diffusé autour du monde sur National Geographic Channel, qui propose un autre éclairage sur les conflits internationaux.

Annexes

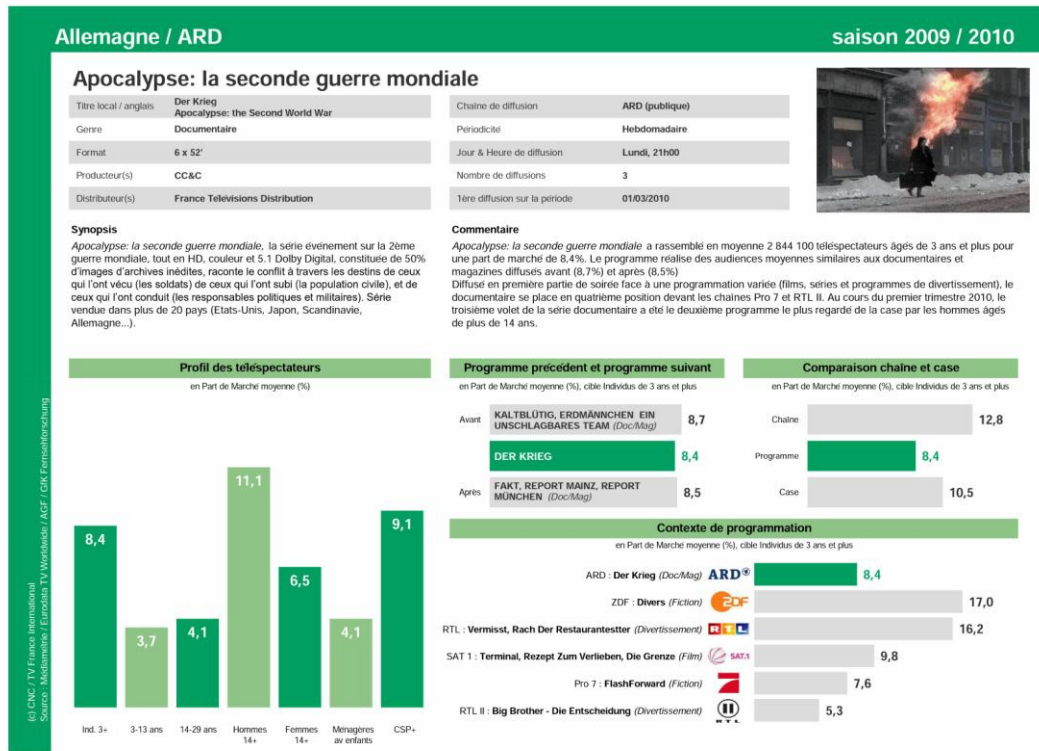
1. Liste des programmes français cités dans l'étude

Le tableau qui suit présente les programmes cités dans l'étude.

Titres en version française	Réalisateurs	Producteurs	Distributeurs
6 milliards d'Autres	Yann Arthus-Bertrand	GoodPlanet	Upside Television
A la recherche du pharaon perdu	Pierre Stine	Gedeon Programmes / France 3	Terranoa
Apocalypse, la seconde guerre mondiale	Isabelle Clarke, Danielle Costelle	Cc&c France Télévisions	France Télévisions Distribution
Ascenseur pour les fachos	Steeve Baumann	CAPA Presse	CAPA Presse
Balenciaga, itinéraire d'un visionnaire	Oscar Tejedor	AMO Films / France 3	Pyramide Productions
Catherine Deneuve	Anne Andreu	Cinétévé	Doc & Film International
D-Day, le jour le plus long	Richard Dale	Telfrance	NeueN Distribution
Déchets, le cauchemar nucléaire	Eric Guéret	Bonne pioche / Arte France	Arte France
Dior, le couturier et son double	Philippe Lanfranchi	Yadé French Connection	France Télévisions Distribution
French Beauty	Pascale Lamche	Zeta Productions / Arte France	Zeta Productions / Arte France
Guy Martin, portrait d'un grand chef	Lionel Boisseau	France 5 / Miss Luna Films / Injam Production	Wide Management
Harlem in Montmartre : a Paris Jazz Story	Henry Colomer	Ideale Audience Internationale	Doc & Film International
Home	Yann Arthus-Bertrand	Europacorp Distribution / Elzevir Films	Europacorp Distribution
Homo Sapiens	Jacques Malaterre	Boréales	France Télévisions Distribution
Ils ont filmé la guerre en couleur	René Jean Bouyer	Telfrance / France 2 / France 5	NeueN Distribution
Jaglavak, le prince des insectes	Jérôme Raynaud	Zed	Zed
Justice à Vegas	Rémy Burkel	Maha Productions	Arte France
L'Affaire Farewell	Jean-François Delassus	Roche Productions	Zed
L'Odyssée de l'espèce	Jacques Malaterre	Transparences Productions	France Télévisions Distribution
Le Jeu de la mort	Alain-Michel Blanc	Yami ²	Rezo Films
Le Jour d'avant	Loïc Prigent	Story Box Press / Arte France	Arte France
Mais qui a tué Maggie ?	William Karel	Cinétévé	Zodiak Entertainment
Mandela au nom de la liberté	Joël Calmettes	13 Production	Europe Images International
Marc Jacob & Louis Vuitton	Loïc Prigent	Arte France / Anda Media	Arte France
Paris 1919	Paul Cowan	13 Production	Arte France
Pédophilie en Asie : des citoyens contre l'impunité	Paul Moreira	Premières Lignes Télévision/ AMIP	Zodiak Entertainment
Quand les Egyptiens naviguaient sur la mer rouge	Stéphane Bégoïn	Sombrero & Co / Arte France	Arte France
Reines du Nil	Frédéric Wilner	Eclectic Production	Europe Images International
Roller Babies, le making of	Michael Gracey	Upside Television	Upside Television
Signé Chanel	Loïc Prigent	Lalala Productions / Les Films d'Ici	Arte France
Tibet : le mensonge chinois ?	Bernard Debord	Cinétévé	Java Films
Le Trésor enfoui de Saqqara	Frédéric Wilner	Eclectic Production	France Télévisions Distribution
Versailles, rêve d'un roi	Thierry Binisti	Les Films d'Ici	TF1 International

2. Exemples de performances de documentaires français à l'étranger

Les pages qui suivent présentent quelques exemples de diffusion sur des chaînes de télévision étrangères des programmes cités dans cette étude et listés en annexe 1. Ces 12 fiches sont issues de l'étude *La diffusion des programmes français à l'étranger (2000-2010)*, réalisée par Médiamétrie / Eurodata TV Worldwide à la demande du CNC et de TV France International. Elles sont classées ici par ordre alphabétique en fonction des titres des programmes en version française.



Pays-Bas / Nederland 2

saison 2009 / 2010

Balenciaga, itinéraire d'un visionnaire

Titre local / anglais	Cristobal Balenciaga: de eerste koning van de haute couture Balenciaga, Endurance in an Ephemeral World
Genre	Documentaire
Format	1 x 52'
Producteur(s)	Pyramide Production
Distributeur(s)	Pyramide Production / France 3 / AMO Films

Chaîne de diffusion	Nederland 2 (publique)
Périodicité	Unitaire
Jour & Heure de diffusion	Dimanche, 18h25
Nombre de diffusions	1
Tère diffusion sur la période	29/11/2009



Synopsis

Le documentaire est un parcours de l'évolution de la mode, depuis l'invention de la haute couture jusqu'au prêt-à-porter d'aujourd'hui à travers la vie de Cristobal Balenciaga. De nos jours, la société impose ses tendances aux couturiers. Balenciaga, lui, a su influencer la société de son temps grâce à ses créations. D'autre part, il faut plonger dans l'oeuvre de Balenciaga non seulement d'un point de vue esthétique et fonctionnel, mais de manière conceptuelle, pour comprendre sa recherche et saisir pourquoi son travail a atteint la catégorie d'oeuvre d'art exposée aujourd'hui dans les musées du monde entier.

Commentaire

Balenciaga, itinéraire d'un visionnaire a rassemblé en moyenne 194 200 individus âgés de 6 ans et plus pour une part de marché de 3,7%.

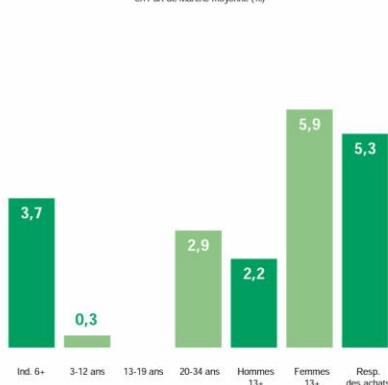
Le programme séduit un public majoritairement féminin, avec une part de marché de 5,9% pour les femmes âgées de 13 ans et plus. De plus, Balenciaga, itinéraire d'un visionnaire atteint 8,5% de part de marché auprès des individus CSP+.

Le documentaire enregistre des résultats en adéquation avec la case, et dépasse la performance en part de marché des programmes diffusés avant et après.

Balenciaga, itinéraire d'un visionnaire est le troisième programme le plus regardé de la saison 2009/2010 pour la case documentaire Close Up.

Profil des téléspectateurs

en Part de Marché moyenne (%)



Programme précédent et programme suivant

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 6 ans et plus



Comparaison chaîne et case

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 6 ans et plus



Contexte de programmation

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 6 ans et plus



© CNC / TV France International / Source : Médiamétrie / Eurostat TV Worldwide / Scheduling KijkOnderzoek

Canada Francophone / Télé Québec

saison 2009 / 2010

Jaglavak, le prince des insectes

Titre local / anglais	Jaglavak, le prince des insectes Jaglavak, prince of insects
Genre	Documentaire
Format	1 x 52'
Producteur(s)	ZED / IRD / France 3 / RTBF / Equator TV
Distributeur(s)	ZED

Chaîne de diffusion	Télé Québec (privée)
Périodicité	Unitaire
Jour & Heure de diffusion	Samedi, 19h00
Nombre de diffusions	1
Tère diffusion sur la période	22/05/2010



Synopsis

Au Nord du Cameroun, les Mofus entretiennent une relation unique et quasi symbiotique avec les insectes. Mais lorsque les termites envahissent une hutte et menacent de dévorer le grain, les Mofus n'ont qu'une solution, s'en remettre à Jaglavak, fourmi prédatrice et carnivore, qui est redoutée de tous pour sa puissance et sa tenacité. Tourné en HD, ce film raconte l'histoire fascinante d'un peuple qui organise une guerre entre fourmis et termites. Grâce à du matériel de tournage macro, l'équipe a pu filmer l'intérieur de la termitière et montrer la bataille féroce entre Jaglavak et les termites.

Commentaire

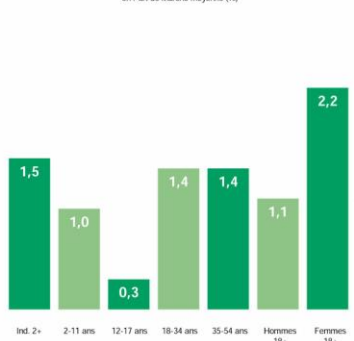
Jaglavak, le prince des insectes a rassemblé en moyenne 33 200 téléspectateurs âgés de 2 ans et plus pour une part de marché de 1,5%.

Le programme réalise une performance supérieure au documentaire précédent, Jaglavak, le prince des insectes s'inscrit dans une case dédiée aux documentaires, Planète bleue, et réalise une part de marché en cohérence avec cette dernière (1,9%).

Le documentaire a principalement attiré un public féminin, avec une part de marché moyenne de 2,2% sur les femmes âgées de 18 ans et plus.

Profil des téléspectateurs

en Part de Marché moyenne (%)



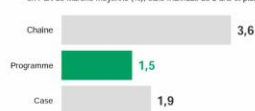
Programme précédent et programme suivant

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 2 ans et plus



Comparaison chaîne et case

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 2 ans et plus



Contexte de programmation

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 2 ans et plus



© CNC / TV France International / Source : Médiamétrie / Eurostat TV Worldwide / BMR Canada


Pays-Bas / Nederland 2
saison 2009 / 2010

Catherine Deneuve, belle et bien là !

Titre local / anglais	Catherine Deneuve - echte schoonheid Catherine Deneuve
Genre	Documentaire
Format	1 x 52'
Producteur(s)	Cinétévé
Distributeur(s)	Doc & Film International


Synopsis
Catherine Deneuve se moque de la célébrité, mais il y a longtemps que la gloire a fait d'elle une icône et qu'elle occupe une place à part dans notre imaginaire. La star ne se laisse pas facilement approcher, mais quand elle accorde sa confiance, elle tient parole. Si la carrière de Catherine Deneuve raconte un demi-siècle de cinéma, elle témoigne aussi de la force d'une génération qui a connu la plus profonde transformation des mœurs. Ce portrait la reflète tout entière. Histoire d'un mystère et d'une aventure.

Chaîne de diffusion	Nederland 2 (publique)
Périodicité	Unitaire
Jour & Heure de diffusion	Dimanche, 18h25
Nombre de diffusions	1
1ère diffusion sur la période	11/04/2010



Commentaire
Catherine Deneuve, *belle et bien là !* a rassemblé en moyenne 188 000 téléspectateurs âgés de 6 ans et plus pour une part de marché de 3,9%. Le documentaire est diffusé au sein d'une case dédiée aux documentaires, Close Up, et réalise une part de marché en adéquation avec celle-ci (3,8%). Le documentaire a principalement attiré un public féminin, avec une part de marché moyenne de 6,2% pour les femmes âgées de plus de 13 ans et de 5,9% pour les responsables des achats. Catherine Deneuve, *belle et bien là !* est le quatrième documentaire le plus regardé de la case documentaire Close Up par les femmes âgées de plus de 13 ans pour la saison 2009/2010.

Profil des téléspectateurs
en Part de Marché moyenne (%)



Groupes	Part de Marché (%)
Ind. 6+	3,9
3-12 ans	0,3
13-19 ans	0,4
20-34 ans	0,9
Hommes 13+	2,0
Femmes 13+	6,2
Resp. des achats	5,9

Programme précédent et programme suivant
en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 6 ans et plus

Avant	KUNSTSTOF TV (Doc/Mag)	5,2
	CATHERINE DENEUVE	3,9
Après	SELMA DE VROUW DIE SOBIBOR OVERLEEFDE (Doc/Mag)	7,8

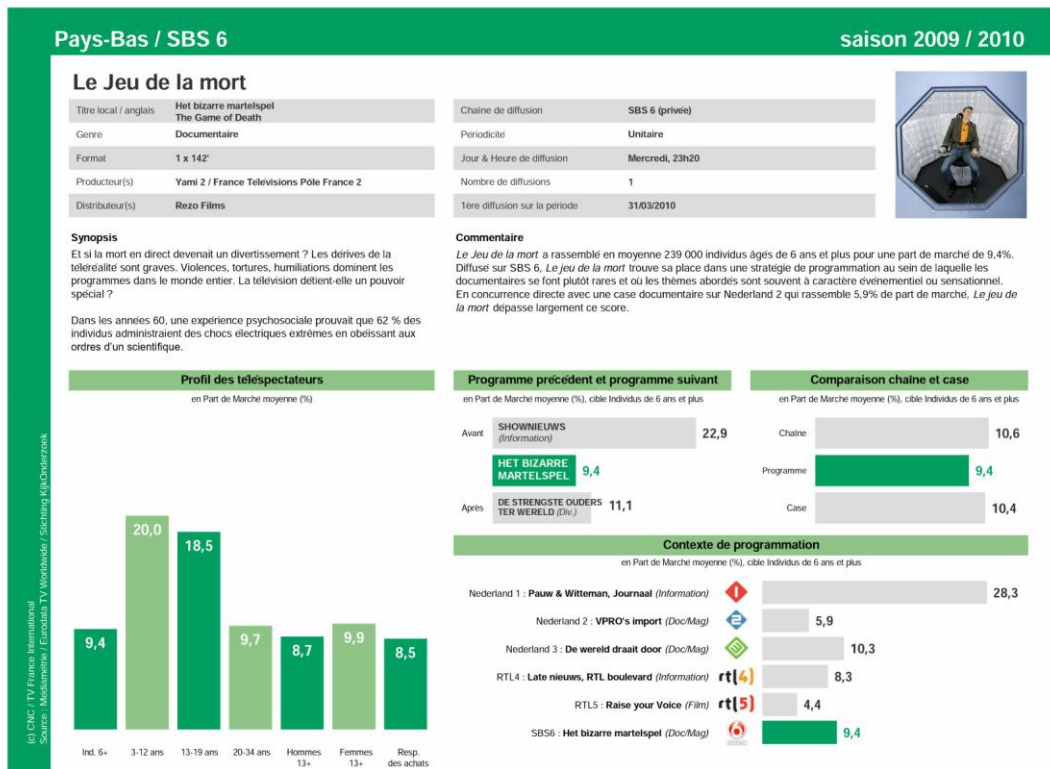
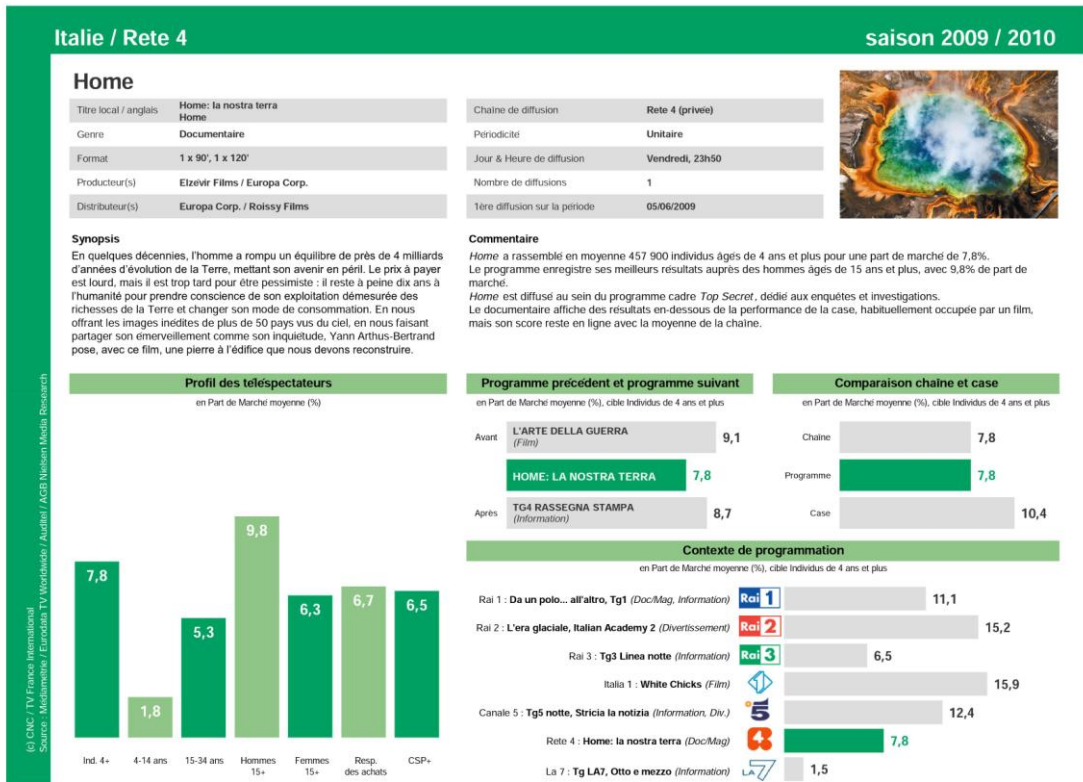
Comparaison chaîne et case
en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 6 ans et plus

Chaîne	6,6
Programme	3,9
Case	3,8

Contexte de programmation
en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 6 ans et plus

Nederland 1 : Studio Sport (Sport)	18,1
Nederland 2 : Catherine Deneuve (Doc/Mag)	3,9
Nederland 3 : Sterke verhalen uit zoutvloed (Jeunesse)	3,6
RTL 4 : Carlo & Irene life 4 you (Divertissement)	18,6
RTL 5 : So thijs (Doc/Mag)	1,6
SBS 6 : Grote verhuizing (Doc/Mag)	12,0

(c) CNC / TV France International
Source : Médiamétrie / Eurordis TV Worldwide / ASiC / Kantar Media / Nielsen



Pays-Bas / Nederland 2 saison 2009 / 2010

Le jour d'avant

Titre local / anglais	The Day Before The Day Before
Genre	Documentaire
Format	4 x 52'
Producteur(s)	Story Box Press / ARTE / Sundance Channel / Derailf
Distributeur(s)	ARTE France

Synopsis

Les 48 heures qui précèdent un défilé de haute couture sont synonymes de moments de panique, de febrilité, d'idées de dernière minute, bref d'un bouillonnement créatif hors du commun. A chaque maison son univers, son ambiance, ses personnalités, son rythme, ses priorités. La camera de Loïc Prigent passe entre les étages, les ateliers, les bureaux de presse, d'un ascenseur à une pièce secrète. Il est au centre de l'action, de la reflexion, de la création. Le tout dicté par un compte à rebours incessant, un manque cruel de temps, une course jusqu'à la consécration du créateur et de son défilé.


Chaine de diffusion Nederland 2 (publique)

Périodicité Unitaire

Jour & Heure de diffusion Dimanche, 18h20

Nombre de diffusions 1

Tère diffusion sur la période 21/03/2010




Commentaire

Le premier épisode du *Jour d'avant*, consacré à Sonia Rykiel, a rassemblé en moyenne 151 000 individus âgés de 6 ans et plus pour une part de marché de 3,1%. La performance du programme reste en ligne avec les résultats de la case documentaire *Close Up* au sein de laquelle *Le jour d'avant* a été diffusé. Le thème de la mode ayant particulièrement plu aux jeunes femmes, le documentaire a obtenu la meilleure performance auprès des femmes âgées de 20 à 49 ans pour la saison 2009 / 2010 de *Close Up* sur Nederland 2 avec 68 000 téléspectatrices pour une part de marché moyenne de 6,9%.

Profil des téléspectateurs

en Part de Marché moyenne (%)



Catégorie	Part de Marché (%)
Ind. 6+	3,1
3-12 ans	0,3
13-19 ans	0,8
20-34 ans	4,1
Hommes 13+	2,0
Femmes 13+	4,6
Resp. des achats	4,7

Programme précédent et programme suivant

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 6 ans et plus

Avant	KUNSTSTOF TV (Doc/Mag)	2,2
	THE DAY BEFORE	3,1
Après	KATARAKT (Fiction)	3,6

Comparaison chaine et case

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 6 ans et plus

Chaîne	Nederland 2	7,0
Programme	THE DAY BEFORE	3,1
Case		3,5

Contexte de programmation

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 6 ans et plus

Nederland 1 : Studio Sport (Sport)	39,1
Nederland 2 : The Day Before (Doc/Mag)	3,1
Nederland 3 : Jeugdjournaal (Jeunesse)	3,0
RTL4 : Carlo & Irene: Life4You (Doc/Mag)	12,8
RTL5 : So Thijs (Doc/Mag)	2,0
SBS6 : De grote verhuizing (Doc/Mag)	10,7

Allemagne / ZDF saison 2009 / 2010

Mandela : au nom de la liberté

Titre local / anglais	Mandela! - Südafrikas langer Weg zur Freiheit Mandela: in Freedom's Name
Genre	Documentaire
Format	1 x 90'
Producteur(s)	13 Productions / France 2 / TSR / RTBF / TV5 Monde
Distributeur(s)	Europe Images International

Synopsis

Nelson Mandela est une légende. Un symbole. Un mythe. Une icône. Une référence. Sa vie, mieux que celle de tout autre, épouse l'histoire dramatique d'un pays, l'Afrique du Sud de l'Apartheid, et d'un continent, l'Afrique, en proie, tout au long du 20ème siècle, à des bouleversements inimaginables. Sa vie est la preuve qu'il arrive qu'un homme puisse, à l'aide des siens, changer le cours de l'Histoire. Que rien n'est écrit à l'avance. Que tout est possible. Qu'une vie peut se transformer en destin.


Chaine de diffusion ZDF (publique)

Périodicité Unitaire

Jour & Heure de diffusion Dimanche, 23h50

Nombre de diffusions 1

Tère diffusion sur la période 25/04/2010

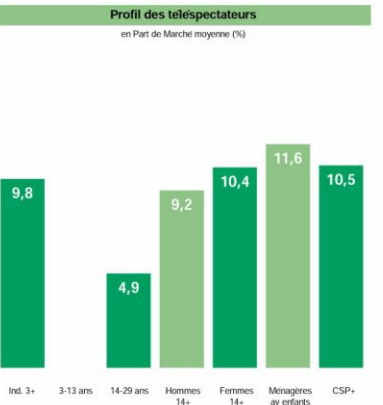


Commentaire

Mandela : au nom de la liberté a rassemblé en moyenne 782 400 individus âgés de 3 ans et plus pour une part de marché de 9,8%. Le documentaire est diffusé au sein de la case ZDF History, consacrée aux grands moments de l'histoire. *Mandela : au nom de la liberté* se positionne en première place de la case, devant un film sur PRO 7 (9,2% de part de marché) et des magazines d'information sur SAT.1 et RTL II (respectivement 8,7% et 8,1%). Le documentaire dépasse également largement les scores des journaux diffusés avant (8,1%) et après (7,4%).

Profil des téléspectateurs

en Part de Marché moyenne (%)



Catégorie	Part de Marché (%)
Ind. 3+	9,8
3-13 ans	
14-29 ans	4,9
Hommes 14+	9,2
Femmes 14+	10,4
Ménages avec enfants	11,6
CSP+	10,5

Programme précédent et programme suivant

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 3 ans et plus

Avant	BERICHT VOM PARTEITAG DER FDP IN KÖLN (Information)	8,1
	MANDELA! - SÜDAFRIKAS LANGER WEG ZUR FREIHEIT	9,8
Après	HEUTE (Information)	7,4

Comparaison chaine et case

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 3 ans et plus

Chaîne	ZDF	11,3
Programme	MANDELA! - SÜDAFRIKAS LANGER WEG ZUR FREIHEIT	9,8
Case		13,6

Contexte de programmation

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 3 ans et plus

ARD : Druckfrisch (Doc/Mag)	ARD	3,7
ZDF : Mandela! - Südafrikas langer Weg zur Freiheit (Doc/Mag)	ZDF	9,8
RTL: Die große Reportage, Faszination Leben (Doc/Mag)	RTL	6,6
SAT.1 : 24 Stunden (Information)	SAT.1	8,7
PRO 7: The messengers (Film)	PRO 7	9,2
RTL II: Das Nachrichtenjournal (Information)	RTL II	8,1


Australie / SBS One
saison 2009 / 2010

Paris 1919 - un traité pour la paix

Titre local / anglais	Paris 1919 Paris 1919	Chaîne de diffusion	SBS One (publique)
Genre	Documentaire	Périodicité	Hebdomadaire
Format	1 x 91'	Jour & Heure de diffusion	Vendredi, 20h30
Producteur(s)	13 Productions / ONF Canada / ARTE France / Galafilm / RTBF	Nombre de diffusions	2
Distributeur(s)	ARTE France	Tère diffusion sur la période	16/10/2009

Synopsis

En 1919, six mois durant, Paris devient le centre du monde. Les coups de feu de la guerre la plus dévastatrice de tous les temps ont cessé et l'ancien ordre mondial se trouve anéanti. Les délégations de plus d'une trentaine de pays se précipitent vers Paris pour entreprendre les pourparlers de paix les plus ambitieux de l'histoire. À la tête de la conférence se trouve le Conseil des Quatre - le Président des États-Unis, ainsi que les dirigeants de la France, du Royaume-Uni et de l'Italie. Ensemble, ils travaillent à l'élaboration d'un traité visant à établir une paix durable, qui suscite surtout l'amertume de l'Allemagne, déjà assoiffée de vengeance.



Commentaire

Paris 1919 - un traité pour la paix a rassemblé en moyenne 130 700 téléspectateurs pour une part de marché de 3,5%. Le documentaire a été diffusé en deux fois, deux vendredis de suite. La première partie a obtenu une part de marché de 4,4%, parfaitement en ligne avec la moyenne de la chaîne et de la case. Les résultats de la deuxième partie sont en retrait, le programme se trouvant dans un contexte de programmation particulièrement concurrentiel, notamment face à la série à succès *Midsomer Murders* sur ABC1.

Paris 1919 - un traité pour la paix séduit un public majoritairement masculin, avec une part de marché de 4,9% auprès des hommes âgés de 18 ans et plus.

Profil des téléspectateurs

en Part de Marché moyenne (%)



Catégorie	Part de Marché (%)
Ind. 0+	3,5
5-12 ans	0,2
13-17 ans	1,3
18-49 ans	2,8
Hommes 18+	4,9
Femmes 18+	2,9
Resp. des achats	4,1

Programme précédent et programme suivant

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 0 ans et plus

Position	Programme	Part de Marché (%)
Avant	PARIS CITY OF DREAMS, PARIS (Doc/Mag)	6,1
	PARIS 1919	3,5
Après	WORLD NEWS (Information)	2,6

Comparaison chaîne et case

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 0 ans et plus

Catégorie	Part de Marché (%)
Chaîne	4,1
Programme	3,5
Case	4,5

Contexte de programmation

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 0 ans et plus

Chaîne / Programme	Part de Marché (%)
ABC1 : Hunter, Midsomer Murders (Fiction)	29,3
Seven : James Bond Films (Film)	24,8
Nine : The Shawshank Redemption, Da Vinci Code (Film)	21,9
Ten : Love Actually, Election (Film)	19,7
SBS One : Paris 1919 (Doc/Mag)	3,5

(c) CNC / TV France International
Source : Médiamétrie / Eurodata TV Worldwide / DDTM / PVI Ltd


Royaume-Uni / BBC 4 **saison 2009 / 2010**

Quand les Egyptiens naviguaient sur la Mer Rouge

Titre local / anglais	The Pharaoh who Conquered the Sea When the Egyptians Sailed on the Red Sea	Chaine de diffusion	BBC 4 (publique)
Genre	Documentaire	Périodicité	Unitaire
Format	1 x 52', 1 x 90'	Jour & Heure de diffusion	Mercredi, 21h00
Producteur(s)	Sombroero & Co. / ARTE France	Nombre de diffusions	1
Distributeur(s)	ARTE France	Tère diffusion sur la periode	06/01/2010

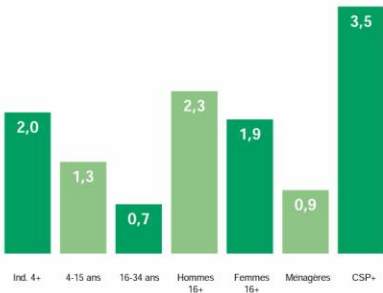
Synopsis

Le récit d'une aventure humaine et scientifique hors du commun. Une aventure où l'on entre de plein-pied dans l'univers des Egyptiens d'il y a 3 500 ans... Sur les murs du temple de Deir el-Bahari, à Louxor, un bas-relief intriguait particulièrement les égyptologues. On y voit 5 bateaux embarquer pour le lointain pays de Pount à la demande de leur reine, la puissante Hatchepsout. Et si les Egyptiens avaient aussi été un grand peuple de marins ? Pour vérifier cette hypothèse, des archéologues décident d'explorer et de reconstruire un navire à l'identique de ceux que fabriquaient les Egyptiens.



Profil des téléspectateurs

en Part de Marché moyenne (%)



Programme précédent et programme suivant

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 4 ans et plus

Avant: DEAR DIARY (Doc/Mag) 0,5

THE PHARAOH WHO CONQUERED THE SEA 2,0

Après: FLIGHT OF THE CONCHORDS (Fiction) 0,7

Comparaison chaine et case

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 4 ans et plus

Chaine: 0,5

Programme: 2,0

Case: 1,2

Contexte de programmation

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 4 ans et plus

BBC 1 : New tricks (Fiction)	13,8
BBC 2 : Horizon (Doc/Mag)	8,9
ITV 1 : Above suspicion: the red dahlia (Fiction)	27,2
Channel 4 : Gordon Ramsay's F Word (Doc/Mag)	10,4
Five : NCIS (Fiction)	3,9
BBC 4 : The Pharaoh who conquered the sea (Doc/Mag)	2,0


Royaume-Uni / BBC 2 **saison 2009 / 2010**

Versailles, le rêve d'un roi

Titre local / anglais	Versailles, the Dream of a King Versailles, the Dream of a King	Chaine de diffusion	BBC 2 (publique)
Genre	Documentaire	Périodicité	Unitaire
Format	2 x 45', 1 x 90'	Jour & Heure de diffusion	Samedi, 20h20
Producteur(s)	Les Films d'Ici	Nombre de diffusions	1
Distributeur(s)	TF1 International	Tère diffusion sur la periode	18/07/2009

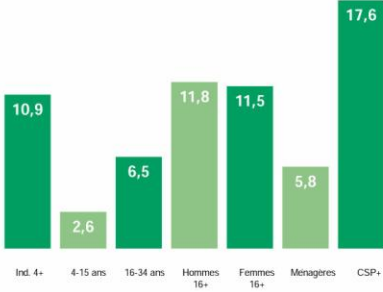
Synopsis

La Galerie des Glaces, centre névralgique du Château de Versailles, est l'expression précise et lumineuse d'un pouvoir absolu ; chef-d'œuvre plastique voulu par Louis XIV, elle est le symbole et l'illustration d'une puissance politique aussi illimitée qu'inébranlable et un nouveau projet politique pour la France. Ce docu-fiction retrace l'Histoire du règne de Louis XIV à travers les personnages qui ont traversé la Galerie des Glaces, antichambre du pouvoir et des intrigues.



Profil des téléspectateurs

en Part de Marché moyenne (%)



Programme précédent et programme suivant

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 4 ans et plus

Avant: ARE YOU BEING SERVED? (Divertissement) 13,8

VERSAILLES, THE DREAM OF A KING 10,9

Après: HAVE I GOT A LITTLE BIT MORE NEWS FOR YOU (Divertissement) 9,2

Comparaison chaine et case

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 4 ans et plus

Chaine: 7,5

Programme: 10,9

Case: 7,2

Contexte de programmation

en Part de Marché moyenne (%), cible Individus de 4 ans et plus

BBC 1 : National Lottery: Guesstimation (Divertissement)	24,9
BBC 2 : Versailles, the Dream of a King (Documentaire)	10,9
ITV 1 : A touch of frost (Fiction)	16,0
Channel 4 : ER (Fiction)	2,7
Five : NCIS (Fiction)	5,7

Annexe 3

Retranscription des interviews menées auprès de producteurs, réalisateurs, diffuseurs et historiens français.

Résumé :

D'après notre sujet *Le docufiction à la télévision (2000-2014). Etude de l'évolution du genre*, nous avons trouvé judicieux d'interviewer des réalisateurs, producteurs, diffuseurs, distributeurs et historiens. Pour cela, nous avons décidé d'utiliser l'entretien semi-directif dans le cadre de notre enquête. En effet, ce type d'entretien apparaît comme l'entretien le plus favorable afin de récolter tous les éléments nécessaires à la bonne réalisation de notre recherche à savoir des informations hétérogènes et variées, les perceptions et les sentiments de l'interviewé à l'égard du sujet, ainsi que ses attitudes, opinions et autres prises de positions sur la question. En effet, nous sommes désireux d'adopter une attitude non directive pour favoriser l'exploration de la pensée de la personne dans un climat de confiance. Chacun de ces interviewés peut donc nous apporter une réponse claire, précise et concise par rapport à notre thème de recherche. Chaque interviewé aura une conception différente de la place du docufiction sur nos chaînes de télévision.

- **Les réalisateurs** : Serge Moati et Jean-Xavier de Lestrade.
- **Les diffuseurs** : Dana Hastier.
- **Les historiens** : Isabelle Veyrat-Masson et François Garçon.
- **Les producteurs** : Fred Fougea.
- **Les experts** : Sheily Lemon.

Interview par téléphone réalisée le 9 septembre 2013

sur le docufiction *Changer la vie* sur l'accès au pouvoir de François Mitterrand
Serge Moati - Réalisateur.

- **Pouvez-vous me parler de votre docufiction *Changer la vie*?**

Il y a des choses qui peuvent se raconter sous forme de reportage mais il y a des choses qui sont plus en dessous, discrètes ou seule la fiction pouvait faire passer ça avec le jeu des comédiens. C'est deux approches très différentes qui peuvent se compléter dans le cadre d'un docufiction. Les reportages ou les documentaires n'aident pas à montrer des choses en dessous. En plus vous avez remarqué que « Dans changer la vie » il y a un acteur qui joue mon propre rôle ! C'est deux genres différents... C'est-à-dire que l'émotion, la sensibilité, le romanesque, la dignité, la psychologique sont des choses qui n'ont pas pu être filmés dans un reportage ou en archive se montrent mieux en fiction. J'ai la chance de savoir faire les deux ! Documentaire et fiction.

- **Donc du coup ça doit vous influencer dans la maîtrise du docufiction ?**

C'est-à-dire que je suis l'un des rares à faire du documentaire et de la fiction donc pour moi ça se complète.

- **Pensez-vous que le tournant dans le monde des docufiction a eu lieu avec la diffusion de *l'Odyssée de l'Espèce* ?**

C'est possible. Honnêtement je m'en fous ce qui compte c'est ce que j'ai fait. Le genre docufiction tombait bien à un moment donné et voilà. Le genre docufiction permet ce mélange des archives, le jeu des acteurs, de toucher l'intimité....

- **Oui tout à fait et justement de permettre d'aborder des faits historiques en sensibilisant un nouveau public.**

Bien sûr, c'est formidable de voir un acteur qui joue De Gaulle préparer quelque chose et arriver sur le balcon et ça c'est forcément de l'archive vous voyez ? C'est intéressant de mélanger les deux ! De voir un vrai De Gaulle préparer une allocution et voir un acteur qui joue De Gaulle préparer cette allocution. Surtout que oui Monsieur Chesnay était vraiment dans son rôle et ça permet en plus au docufiction de paraître bien réel et c'est justement la définition d'un bon docufiction.

- **Oui. Justement d'après mes recherches, je ne sais pas si vous vous l'avez noté, j'ai l'impression que le docufiction tend vers une dérive de la télé réalité. Par exemple, avec la diffusion du programme « Le jour où tout a basculé » qui se dit « docufiction » mais nous avons tous les codes de la télé réalité.**

Ah oui d'accord. Oui c'est une dérive classique. La télévision passe son temps à se retransformer, à évoluer, à bouger. Je ne suis pas le gardien du temple ! Je suis un homme qui fait de la télévision c'est tout ! Je n'ai pas déposé une marque qui s'appelle docufiction.

- **Toujours sur le docufiction « Changer la vie » vous avez fait intervenir aussi des historiens. Etaient-ils réticents au projet ?**

Non je n'ai pas eu de souci. Je comprends leurs réticences mais je n'ai pas eu de réticence par rapport à ce projet.

- **Peut-être aussi ils avaient confiance en vous sur la recherche que vous avez fournie. Je pense que c'est lié !**

Oui c'est ça ; ils savent ce que je fais !

- **Est-ce que vous voyez des inconvénients au format docufiction ?**

Le manque de temps on fait ça très rapidement en 10 jours même pas vous voyez ! C'est très rapide et il faut un minimum de ressemblance de l'acteur par rapport à son personnage alors que quand nous sommes en fiction on ne se pose pas la question de la ressemblance ! On se pose la question de la vraisemblance mais pas de la ressemblance !

- **Comment définiriez-vous le genre docufiction en trois mots ?**

De l'émotion, de la compréhension dans le cadre de la formation. Ce mélange entre notion et émotion.

- **Avez-vous des projets de docufiction pour cette année ?**

Non j'ai des projets de documentaires et de fiction pure mais pas de mélange...
Ça viendra !

Interview face à face réalisée le 17 novembre 2010.

Jean-Xavier de Lestrade - Réalisateur

- Comment définiriez-vous le genre « docufiction » ?

Ou lala, ça c'est une question très difficile. Hésitation. Comment le définir ? Le docufiction... Moi à vrai dire au départ personnellement je ne peux que vous parler que de mon expérience et de mon point de vue très subjectif et j'étais pendant très longtemps très opposé à ce genre là parce que je trouvais que le problème quand la fiction essaye de copier le réel, d'être une imitation du réel c'est au fond très difficile, très compliqué et pour réussir dans ce genre d'entreprise il faut à la fois très talentueux et aussi avoir pas mal de moyens financiers. Les premiers docufictions que l'on a vu, il n'y avait pas assez de talent ni de moyens financiers pour que ça soit très convaincant. C'est souvent ça le docufiction pour revenir à la question de la définition. C'est sensé être un mélange de documentaire du réel, film du réel qu'on mélange avec du réel reconstitué sous forme de fiction parce que l'on n'a pas pu filmer parce que c'est impossible de filmer. Au départ, ça c'est surtout appliqué sur des films historiques, premier qui a démarré ce genre de choses, c'était un film fait par la BBC c'est Pompéi qui avait été acheté par France Télévisions ensuite diffusé par France 2 et qui avait fait pas mal d'audiences et c'était la première fois que l'on voyait un mélange d'un réel qui était sous forme d'interviews d'experts, de spécialistes et de scènes reconstituées de l'éruption de Pompéi, du Vésuve et des cendres et on nous expliquait que ce que l'on voyait était tiré précisément des écrits, que l'on nous racontait l'histoire de trois ou de quatre personnages qui étaient sensés avoir réellement existés et c'était d'après toutes les études archéologiques. Donc le docufiction, c'est quelque chose qui, la fiction que l'on nous présente est sensé être une fiction qui doit remplacer le réel que l'on ne peut pas filmer. A la base c'est ça l'idée. Quand ça était repris en France par France Télévisions notamment et que c'est Patricia Boutina Rouelle qui avait lancé les premiers c'est Jacques Malaterre qui a réalisé des trucs sur Neandertal...

- L'odyssée de l'espèce ?

Oui voilà l'odyssée de l'espèce, premier docufiction où on essaye de nous présenter ça, on ne peut pas filmer ce réel là, évidemment, et on se base sur des études scientifiques précises, il y avait Yves Coppens et compagnie qui venaient donner leur autorité morale et scientifique et donc voilà. On nous apprend comment vivait l'homme de Neandertal. Voilà à l'origine c'est ça ! C'est présenter une forme de réel que l'on ne peut pas filmer avec la caution scientifique donc c'est presque inattaquable. Ensuite, après, ça s'est ouvert sur pleins d'autres genres ou c'est devenu : « Tiens là on n'a pas les archives ! » Les derniers c'étaient des trucs sur la chute du Mur avec des entretiens de Kohl et de Gorbatchev et tout ça a été reconstitué avec des comédiens et là ça c'est presque l'extrême ! On sait que ces entretiens ont eu lieu mais on ne sait forcément ce qu'il s'est dit au mot près mais on met des dialogues, on reconstitue, on fait semblant, ça devient un peu n'importe quoi ! Mais c'est ça l'idée du départ, la fiction ne joue pas un rôle de fiction au sens de la fiction cinématographique mais c'est une fiction qui est pour pallier le manque d'archives, le manque de réel, la possibilité de filmer ce réel là. Au départ, ça s'est beaucoup basé sur des textes historiques et notamment sur l'Antiquité et Canal + en voyant France 2 a fait des docus fiction sur l'Égypte.

- A votre avis, quels sont les avantages et les limites du docufiction ?

Les limites c'est que souvent le problème on n'a ni la force du réel, il y a une vérité dans le réel. Le cinéma vérité s'impose aux spectateurs avec cette force. La force d'une vérité, ça contient une vérité, c'est la vie ! Et donc mais ça ne peut pas avoir, la fiction qui veut limiter le réel ne peut pas avoir cette force là car le téléspectateur sait très bien que de toute façon ça reste de la reconstitution donc ce qu'on voit de l'Égypte, de Pompéi, on se dit « Tiens c'était comme ça ».

C'est une évocation, une reconstitution mais ça n'a pas la force du réel et ça n'a pas aussi la force de la fiction. Si on fait une vraie fiction, avec les moyens qu'il

faut, la fiction ça a des codes très précis de dramaturgie, de narration qui parfois prennent des libertés avec l'Histoire, avec la rigueur scientifique et donc on est souvent à mi chemin, on n'est ni dans le réel, ni dans la puissance émotionnelle de la fiction ! La fiction nous entraîne, c'est ça la force. Un film sur une histoire en Egypte et on rend les personnages très proches de nous et on leur donne des émotions qui sont les mêmes que nous donc on s'identifie aux personnages et on n'a pas ce genre là, on ne peut pas éprouver ce genre d'émotion avec les docs fiction. Donc ça c'est les limites.

Après l'avantage, c'est souvent présenté comme ça, c'est avant tout un outil pédagogique avec ses cautions morales, scientifiques.

- **Et cette liberté...**

Ben oui liberté sauf qu'on dit attention il faut que ça soit très rigoureux donc... Oui la liberté, tout d'un coup, de dire on peut vous montrer. Après ce sont développées toutes des techniques numériques, on reconstitue des décors inouïs et tout ça ! Ça coute très cher ! Mais... France Télévisions a coproduit un truc... Alors est ce que c'est un docufiction ?... C'est sur la disparition des dinosaures avec un réalisateur anglais, tout est en image de synthèse et il y a quelques commentaires d'experts et que tout se base sur des travaux très rigoureux, très précis et que tout ça est vrai ! Rires. On est passé à l'ère numérique et on fabrique le réel, on n'a plus besoin de prendre des décors et des comédiens.

- **En prenant exemple sur « Parcours meurtrier d'une mère ordinaire », qui est considéré comme un docufiction, pourquoi avoir privilégié un va et vient entre les scènes rejouées et les entretiens réalisés avec d'authentiques protagonistes (avocats de la défense, Jean Louis Courjault...) ?**

Je pense que, ce qui me semblait intéressant au départ, encore une fois je n'étais pas favorable à ce genre de truc car j'ai l'impression qu'on perd. A part,

si on fait sur quelque chose d'historique c'est la seule façon de le montrer. Ok on y va et là je suis parti dans la démarche que c'est un procès très important par rapport à son contenu, à ce qu'il va être dit sur des thèmes d'aujourd'hui. La société qui interroge la société moderne, la place de la maternité, la place de l'enfant dans notre société, c'est aussi une interrogation sur la féminité. Bon il y a pleins de choses transversaux qui sont importants et sauf que l'on ne peut pas filmer le procès ! On se retrouve dans une configuration où ça se passe aujourd'hui mais on n'a pas accès, on n'a pas accès au réel sauf qu'on a pris deux sténographistes qui ont retranscrit tout le procès au mot près. Un truc qui fait 850 pages et à partir de ça on a fait des choix de scènes qui nous apparaissaient les plus perspicaces, les plus démonstratifs par rapport au projet de film et ce que je voulais montrer. Et donc ce qui est joué par les comédiens ce sont les mots précis et exacts et l'idée, on a tourné dans les lieux mêmes du palais de justice de Tours, les figurants étaient des figurants qui avaient assisté au procès et c'était d'être au plus proche du réel mais sans vouloir copier le réel, sans vouloir dire voilà comment ça s'est passé exactement, dire voilà ce qui s'est dit oui, mais ensuite il y avait quelque chose à jouer avec les comédiens, c'est-à-dire leur laisser la liberté de trouver eux mêmes par rapport au texte une vraie émotion, et donc l'idée était qu'à la fois la fiction et les morceaux de réel du documentaire puissent s'enrichir l'un à l'autre. C'est-à-dire presque pour moi la partie la plus forte du documentaire c'est la partie reconstituée, ce qui est un paradoxe. La plupart des comédiens ont essayé de trouver une réelle vérité émotionnelle dans leur attitude, leurs gestes, la manière de dire les mots donc de toucher quelque chose de l'ordre d'une vérité, qui n'est pas LA vérité qui s'est jouée, ça ce n'est pas possible et si on essaye de faire ça on se trompe. Une certaine vérité qui puisse paraître paraître sincère et authentique pour le téléspectateur, qui lui permette à lui de ressentir les choses et de pas avoir l'impression d'être manipulé. C'est surtout ça qu'il faut éviter. A la fois qu'il sache que ce qu'il regarde c'est de la reconstitution, que c'est joué mais qu'il est aussi l'impression que c'est vrai. C'est toute l'ambiguïté et toute la difficulté mais donc le montage c'était pour que l'un renforce l'autre. Dès le début, il y a les images, il y a les news, il y a l'arrivée, des bouts du palais de Justice, des

interviews et puis on se retrouve dans une voiture encadrée de policiers et on ne dit pas que c'est une comédienne mais en même temps on le sent bien. On est à l'intérieur, puis à l'extérieur et là on voit la vraie voiture et ce n'est pas pour introduire une forme de confusion mais c'est pour renforcer le côté réel de la fiction et en même temps je pense que évidemment que si on n'avait pas cette partie de fiction reconstituée, le réel serait beaucoup moins intéressant. Je trouve que ça fonctionne assez bien. Au lieu de s'appauvrir l'un, l'autre ce qui arrive parfois dans les docs fiction, quand la fiction n'est pas réussie soit par manque de moyens soit par manque de talent. Si la fiction est trop « naze » ça va déprécier aussi le côté réel et le côté interviews des gens alors que l'un devrait se nourrir de l'autre et donc renforcer l'autre.

- **Diriez-vous que le genre docufiction a eu son âge d'or entre 2000 et 2010 ? Si oui pourquoi ? Si non quand ?**

Oui oui... parce que voilà tout d'un coup on a découvert ce nouveau mode d'expression, ça a explosé et ensuite on se rend compte un peu des limites et puis on a fait le tour, quand on a fait toutes les fresques historiques, beaucoup de sujets ont été traités. Là France Télévisions a essayé un nouveau truc...

- **Oui l'assassinat d'Henry IV...**

Et tout ça présenté sous la direction du professeur un tel, machin... sauf qu'en terme de public cela n'a pas réellement marché pas vraiment quoi ! Et moi je trouve que les films sont vraiment mauvais et c'est toujours Jacques Malaterre qui a dirigé cette collection qui a fait l'Odyssée de l'espace euh de l'espèce...

- **Voilà vous avez trouvé un nouveau sujet (rires)**

Il faut absolument le rencontrer... il est à l'origine de tout ça, lui... Vous avez vu qui comme producteur ?

- **J'ai vu le producteur Fred Fougea...**

Ah oui, il est très bien ! Oui, oui...

- **Oui justement il m'a dit de contacter Jacques Malaterre mais pour l'instant il est occupé...**

Oui oui il faut faire ça ! Aujourd'hui Fred Fougea et Patricia Boutina Rouelle vivent ensemble donc... ! Petite info (rires)

Oui oui je pense... Après il y a les histoires de numérique qui vont, peut être, redonner un élan mais le problème c'est que ça coute très cher ! Dans ces histoires d'assassinat d'Henry IV et tout, ce n'est pas de la bonne fiction et au fond est ce qu'on a besoin ? On n'a pas plus le sentiment d'être si rigoureux que ça, d'apprendre des choses alors qu'un documentaire même avec une iconographie un peu pauvre mais classique que l'on a fait, sur Henri IV, avec des commentaires, des gens qui sont interviewés, des châteaux filmés, des portraits de l'époque tout ça : un truc classique a à mon sens plus de force réelle que ce genre là qui coute très cher. Je crois que cela a couté dans les 2 millions et demi. Chaque épisode, je crois qu'ils en ont tourné trois... donc la c'est vraiment l'exemple ou l'on se rend compte que l'on est entre deux, ce n'est pas aussi bon qu'une vraie fiction mais ce n'est pas non plus aussi fort que si l'on nous racontait les histoires en disant clairement ce qu'il s'est passé (Ravaillac, qui a commandité ?...). Donc je ne sais pas, c'est vrai qu'il y a un petit essoufflement mais ça va continuer. Après, ça a permis aussi à pleins d'autres réalisateurs de documentaire de trouver la liberté, de mettre des petits bouts, ce n'est pas vraiment des fictions mais c'est des actions sans parole avec beaucoup d'économie de moyens, de textes mais qui est plus de l'ordre de l'évocation alors ça les pays anglo-saxons ne font presque plus aucun documentaire sans qu'il y est de genre de choses. En tout cas, l'émergence du genre, je ne pense pas que cela va s'arrêter mais en tout cas tous les gens, on le voit surtout en Angleterre, pendant longtemps les gens étaient férus de docs, ça marchait bien et dans les dernières années toutes les cases purement

documentaires de la BBC sont passés sur les BBC 4 et disparaissent peu à peu. Il y a une telle offre pour le public, la télévision de divertissement, toutes les chaînes, qui maintenant présentent un documentaire brut dans des chaînes généralistes grand public cela devient inconcevable. En France, il y a toujours des cases, en prime time, comme sur France 3 tous les lundis un documentaire qui passe mais il y a rarement des docufictions. Un des gros problèmes des docufictions, c'est le budget, c'est des trucs internationaux parfois cela coûte très cher...

- **L'émergence des docufictions en France vous pensez que c'est dû aux documentaires de la BBC ? C'est eux qui nous ont influencés en France ?**

Oui oui j'ai cette impression complètement. Je me souviens très bien d'une discussion de l'époque, c'était Yves Janneau qui était responsable des documentaires de France 2 qui avait vu ce truc sur Pompéi : « C'est formidable, l'avenir est là ! ». L'avenir du doc va passer par ce genre de choses. Yves Janneau qui était un grand producteur, qui ensuite a été responsable des documentaires sur France 2 pendant trois, quatre ans. C'est lui qui a diffusé Pompéi et Patricia a saisi le truc. Le premier véritablement en France c'était l'Odyssée de l'espèce mais c'est suite à des choses faites par plus les Britanniques que les Américains. Ils font plus de reconstitution, des trucs qui ne coûtent pas très chers, ils reprennent des faits divers. Ils font ça depuis longtemps. Vraiment le docufiction fait avec rigueur scientifique, c'est la BBC...

- **Oui c'est un peu ce que j'ai trouvé grâce à mes recherches... Et justement vous parlez du débat entre Histoire et docufiction et je me souviens du débat entre de nombreux historiens qui pensent que le docufiction n'est qu'une recherche de l'audience maximale ce qui induit une écriture très romancée et donc peu proche de la réalité historique. Quel est votre point de vue par rapport à ce débat ?**

Oui sans doute... Quand on voit Henri IV oui. C'est bien le problème. Etant donné que ça coûte cher il faut que le gain soit au rendez vous et du coup forcément ce qui au départ est sensé nous présenter un point de vue basé sur des faits scientifiques, de la rigueur souvent on se rend compte la rigueur scientifique et la dramaturgie ne font pas bon ménage et donc voilà. Après il faut prendre des exemples très précis et les décoder. Au départ, il y avait un vrai souci, une vraie rigueur, après on s'est rendu compte que ça ne peut pas s'appliquer à tout. Du coup, une liberté a été prise, oui oui...

- **Vous pensez quand même que le docufiction a un large avenir devant lui ?**

Je pense que oui. Oui parce que le public est toujours attaché en France à la connaissance, à la télévision et pas seulement au divertissement. La télévision doit rester un outil d'apprentissage, de connaissance, d'ouverture d'esprit et si ça peut se faire sous une forme qui soit un peu plus proche de la fiction, il y a un public pour ça. Après il faut trouver les bons sujets, la bonne manière de réaliser et l'adéquation économique entre les projets et les objectifs d'audience et tout ça. Mais moi je pense que ce n'est pas fini ! Il faut renouveler le genre. La ils ont essayé avec cette série mais ça ne marche pas parce que l'idée et la réalisation ne sont pas trop bonnes. C'est surtout ça aussi !

- **Maintenant que j'y pense, quand vous avez tourné le docufiction dans le tribunal de Tours est ce que la collaboration entre les instances de la justice et vous même s'est bien déroulé ? Ils étaient assez réceptifs ?**

Oui oui. Certains n'ont pas aimé le film mais tout s'est bien passé. Pas de souci !

- **Justement quand j'ai interviewé Fred Fougea, il me disait que pour Henri IV ils avaient fait appel à de nombreux historiens pour donner plus de crédibilité... En France on a toujours la parole de l'expert !**

Oui oui toujours... oui c'est sûr.

Interview par téléphone réalisée le 17 février 2011.

Dana Hastier – Directrice des programmes et de l'antenne de France 3

- **Pensez-vous que le *l'Odysée de l'espèce* peut être considéré comme un véritable tournant dans le monde des docus fiction ?**

Ben en fait c'est dommage que vous ne posiez pas toutes ces questions à Madame Boutina Rouelle qui est a lancé tout ça, moi j'en n'ai pas fait beaucoup de documentaires fiction. Oui c'est un tournant dans le sens ou ça a extrêmement bien marché, jamais un documentaire en première partie de soirée n'a eu autant d'audience si vous voulez. Donc c'est vrai que cela a été un choc positif surtout en termes d'audience.

- **Diriez-vous que le genre docufiction a eu son âge d'or entre 2000 et 2010 ? Si oui pourquoi ?**

Oui, il n'y pas eu d'âge car il n'y en avait pas avant en France donc c'est vrai que c'est à cette période que l'on commence à en faire un peu sur France 2 et on en a lancé certains qui sont une initiative anglaise avec Patricia Boutinard Ruelle avec *l'Odysée de l'Espèce* sur France 3 et toute la série de Jacques Malaterre. Oui c'est un âge d'or mais c'est aussi un âge tout seul car il n'y en a pas avant.

- **Pourquoi avoir privilégié le genre docufiction pour « Un cœur qui bat » ? Quels avantages ce genre a-t-il apporté ?**

Oui privilégié au sens ou si vous voulez on a trouvé la fiction là ou l'être humain ne peut pas aller en réalité. Toutes les scènes où on anticipe la mort du jeune homme qui va donner ses organes puis la scène où on annonce à la famille qu'il est mort d'une mort cérébrale et que du coup on peut relever tous les organes, cette scène ne peut pas... La fiction on en fait usage lorsque surtout on n'a pas d'archives et qu'on ne peut pas faire d'entretiens dans la vraie vie. La fiction en documentaire c'est un moyen en vue d'une fin qui n'est pas très souvent très réussie sur le plan artistique,

la fiction est en fait utilisée un peu comme instrument, elle est démonstrative, elle essaye de dire des choses plus qu'on ne laisse pas vivre les personnages, on est dans une vision utilitaire de la fiction

- Sur France Télévisions, quels sont les critères de sélection pour la diffusion d'un docufiction sur votre chaîne ?

Mais non ça ne marche pas comme ça, on n'est pas dans... On essaye de dire qu'est-ce qu'on va faire en sciences, en histoire...

- C'est plus sur les sujets ?

Oui c'est-à-dire, ce n'est pas des programmes achetés, c'est des programmes qu'on décide de mettre en production soit on fait un appel d'offre auprès des producteurs soit c'est parce que on nous a proposé quelque chose donc c'est en fonction des sujets qui peuvent faire l'objet d'un événement fort pour le prime car ce n'est pas facile de diffuser un documentaire en première partie de soirée. Donc on se dit : « Tiens ce sujet on ne peut pas le traiter uniquement en documentaire » donc on imagine comme on a fait avec De Gaulle et l'Algérie, ce que De Gaulle pouvait bien dire à Debré, à Guichard ou à Pompidou, on n'est pas dans des archives mais cela contribue à raconter l'Histoire dans son intégralité. Donc on essaye d'abord de définir un sujet très puissant et après on regarde ce que l'on a comme ingrédients à notre disposition. Quand on est sur Versailles, c'est évident qu'il faut faire de la fiction après quand on est sur le 20^{ème} siècle et qu'il y a plus d'archives c'est plutôt les scènes que l'on n'a pas en archives qui viennent combler le manque d'archives.

- Est-ce que vous pensez que le docufiction est devenu un nouveau mode d'expression à part entière ou cela est-il passager ?

Ca on ne se sait jamais, la télé a ses modes, il y a des choses qui apparaissent, qui disparaissent, on n'a pas assez de recul pour savoir si c'est quelque chose de pérenne, en plus c'est assez cher car ça coûte au moins un million d'euros. On en

fait entre 1 et 3 par an.

Interview face à face réalisée le 2 février 2011.

Isabelle Veyrat-Masson - Chercheuse au CNRS.

Auteur de l'ouvrage : *Télévision et histoire, la confusion des genres*
Docudramas, Docufictions et fictions du réel.

- **Pouvez- vous définir le genre docufiction ? Quelles sont ses limites ? Ses avantages ?**

Documentaire sauf que ça a un rapport à la réalité historique très très proche dans laquelle il n'y a pas de dialogue ou presque pas mais un long commentaire qui accompagne la fiction, il y a un film qui s'appelle *Genghis Khan*, par exemple, qui a été fait dans ce modèle-là. Donc ça est ce que c'est un docufiction ? C'est une fiction d'un genre nouveau ? C'est une question à vous poser, il y a en a pas mal surtout style BBC!

- **Pensez-vous que le genre docufiction a encore de l'avenir ?**

Je ne sais pas lire l'avenir. En revanche dans mon livre, j'ai montré les antécédents, je pense que ça s'est installé. Je crois que c'est un nouveau genre car il traite de nombreuses spécificités que je traite dans mon livre.

Encore une fois cela doit être approfondi et je pense qu'il a de l'avenir car il a un passé c'est quelque chose qui a toujours existé le mélange entre le documentaire et la fiction et aussi veille que le cinéma, il s'est développé, il a trouvé un certain nombre de constances qui a mérité que l'on invente le nom docufiction et il n'y a pas de raison qu'il ne continue pas à exister avec sûrement des variantes, des évolutions, des approfondissements et peut être du coup il va perdre cette appellation, on va peut-être l'appeler documentaire, fiction d'un nouveau genre ou pas. Le mélange documentaire fiction ne va pas disparaître. Il a toujours existé, ne serais ce car il y a de la fiction dans le documentaire et du documentaire dans la fiction. Toute image est à la fois de la fiction et du documentaire. Ce travail a été fait par François Niney, lui traite le docufiction comme de tous les mélanges entre la fiction et le documentaire, il n'a pas un regard d'historien.

En tant que chercheuse je ne vois pas dans l'avenir et je ne sonne pas d'alarme. Je pense que le docufiction comme tous les genres a des qualités, a des défauts et que tout dépend du récepteur. C'est à dire qu'en fonction de ses connaissances, de sa culture, de ses capacités d'analyse et de réflexion on analyse le docufiction différemment. Après c'est une question d'opinion, vous verrez il y a un débat, j'en parle dans mon livre, entre Pierre Sorlin sur le très beau film *Hôtel du Parc*. Ce film a vraiment lancé le débat sur ces questions-là. Bon il y a des historiens pour qui il n'y a pas beaucoup de différence entre la fiction et le documentaire et qu'un historien fait aussi de la fiction. Le travail du gars qui a écrit sur « les images malgré tout » porte sur ce débat.

- C'est un peu ce que j'avais vu avec Monsieur Garçon, justement on avait parlé du documentaire de Flaherty qui avait fait rejouer, la frontière....

C'est dans mon livre aussi...

- On l'a vu...La frontière...

Oui effectivement, la « non frontière » est ancienne. L'intérêt de ce qu'a fait François Garçon et du mien est de se poser la question de l'histoire, de sa spécificité, ce que je dis dans mon livre c'est que l'histoire est spécifique car elle a ce problème particulier du rapport avec la vérité et la, en tant que politologue, la question de la vérité mérite d'être explorée. Il y a une différence entre vérité, réalité, document et il faudrait approfondir ça! Et depuis Platon avec les images de la Caverne, on travaille dessus. Comment reprendre ces problèmes anciens avec un média moderne avec une problématique moderne et la possibilité qu'apporte le numérique, de truquer le réel. Il faut reprendre ces questions-là.

- J'avais vu avec le document qui est sorti au cinéma Armadillo, justement c'est un docufiction car certaines scènes sont rejouées et après dans le temps on ne risque pas de prendre ce docufiction comme une réalité historique et du coup... C'est aussi la question à se poser !



Voilà, mais les documents de la guerre 14 sont des reconstituions, la plupart sont des reconstitutions et ont servi de documentaire pour des films. Quelque part ce sont des reconstitutions mais aussi de vrais documents, ce sont de vrais soldats, dans une vraie guerre, c'est sûr qu'ils ne risquent pas de mourir au moment où on les filme mais quelques minutes avant ils risquent de mourir et quelques minutes après ils vont sans doute mourir. On est quand même dans des frontières, maintenant l'idée que ça soit des reconstitutions est importante, on doit l'avoir à l'esprit mais on voit bien que les frontières sont extrêmement floues et la confusion... François Garçon en parle avec le film *Octobre*, est ce que c'est une fiction ? Une reconstitution ? C'est un film qui est filmé 10 ans après l'évènement, les gens qui étaient présents sont là mais ce sont des acteurs, ce n'est pas le vrai moment, c'est une fiction. Il faut aller voir les travaux de Pierre Sorlin sur *Octobre* et qui réfléchisse à cette question-là, à quel moment une fiction devient un documentaire et un documentaire une fiction et parfois il suffit qu'une petite chose change pour que ça nous éloigne de la réalité! Un petit détail modifie la réalité, c'est la micro histoire. C'est un genre qui se veut dépolitiser.

Interview face à face réalisée le 5 janvier 2011.

François Garçon - Historien.

- **Pouvez- vous définir le docufiction et me préciser ses avantages et ses inconvénients ?**

Ecoutez, la définition la plus simple et la plus évidente c'est une fiction qui revêt les habits du documentaire et qui aux yeux du non initié passe pour un documentaire. Je pense que c'est la définition la plus cursive.

Avantages je n'en vois aucun sinon que c'est éventuellement utilisable dans un circuit scolaire ce qui ne fait qu'aggraver à mes yeux les défauts de ce genre nouveau donc je vais m'en tenir aux désavantages. On fait croire qu'on a un documentaire, on fait croire que c'est bâti sur une recherche scientifique fondée, on fait croire que le genre est directement inspiré d'un manuel scolaire ou d'une puissante recherche alors que le docufiction c'est les ressorts de la dramaturgie la plus conventionnelle qui régit la fiction télévisuelle. Je pense que... A voir des avantages je n'en vois aucun ! Ça donne l'illusion aux diffuseurs de passer du scientifique en prime time et l'autre avantage c'est pour le producteur car il peut obtenir des à-valoir plus importants car basé sur des budgets importants...

- D'accord...
- **D'après mes recherches, l'âge d'or du docufiction se situe dans les années 2000 avec la diffusion de *l'Odyssée de l'Espèce*. Etes-vous d'accord ?**

Ou là je ne me souviens plus exactement ce que j'ai écrit. Je pense que c'est un tournant notamment en France parce que le budget qui a été alloué... C'est une série ou un unitaire ?

- **Un unitaire...**

Le budget alloué est considérable, c'est largement le budget d'une fiction... Je ne me

souviens plus exactement car j'ai écrit l'article il y a six ans. On est sur des budgets de fiction mais comme c'est une fiction il n'y a pas d'imposture, ce n'est pas un détournement de fonds ! Ils ont fait une fiction, il n'y a pas de raison qui ne justifie pas d'un financement de fiction. La seule différence c'est que le documentaire est arcbuté sur le discours savant qui est de mémoire celui de Yves Coppens alors que quand vous faites une fiction vous avez rarement un scientifique qui vient justifier des choix artistiques en disant c'est fondé ou ça ne l'est pas. L'avantage c'est pour la société de production qui est je crois spécialisée dans le documentaire et qui peut se faire une place dans la fiction ! Maintenant j'espère pour elle qu'elle parviendra à maintenir cette position dans l'univers de la fiction car c'est un univers mieux financé, les ressources affectées au programme sont plus substantielles.

C'est une imposture dans le sens où on a dans un premier temps scénarisé le produit, on va faire un casting pour les comédiens, on a fait ensuite de la mise en scène c'est flagrant dans *l'Odyssée de l'espèce*. Donc sur tous les angles si on veut respecter les définitions du genre cela n'a rien d'un documentaire ! C'est une pure fiction donc le vendre comme un documentaire c'est une imposture. Et la-vous êtes en train de vous demander qu'est-ce un documentaire ? De mon point de vue ça ne présuppose pas un scénario, ça ne présuppose pas un casting, ça ne présuppose pas que l'on fasse rejouer des scènes pourtant ça présuppose qu'au montage il y a des chutes, ça présuppose une alchimie classique propre à l'écriture cinématographique ou télévisuelle. En tout cas, il y a des étapes dans le documentaire sauf à basculer dans la fiction. L'écriture d'un scénario de A à Z, un casting des comédiens et de faire rejouer les scènes parce que soit elles ne sont pas conformes au scénario soit elles ont été mal jouées donc là on est en pleine fiction. Je pense que les deux genres ont leur légitimité à part entière, c'est simplement le mixage des deux qui aboutit à cette espèce de confusion dont certains profitent d'une manière un peu abusive avec toute une chaîne de complicité qui vont du diffuseur au producteur en passant par le réalisateur. Tout le monde y trouve son intérêt. Au final je ne suis pas certain que le téléspectateur qui s'imagine avoir vu un produit dit scientifique et vu autre chose qu'une reconstitution historique non pas avec Mimi Mathy mais avec des inconnus.

- **D'accord.**

Moi je pense que son âge d'or est devant lui. Je ne vois pas du tout pourquoi une machine qui marche ne continuerait pas à fonctionner. Alors je pense avoir dit que le docufiction a eu son âge d'or derrière lui parce qu'il y avait des impasses...

- **Oui avec mes recherches c'est un peu ce que j'ai découvert !**

Les problèmes auxquels ils se heurtent c'est que, d'abord il déçoit au niveau de l'audience par rapport au coût, il y a quand même un rapport coût impact d'audience qui n'est pas forcément au rendez-vous. Ce n'est pas non plus un produit forcément très exploitable en salle, c'est vraiment un pur produit télévisuel. Alors on voit un certain nombre de documentaires, de pur documentaire, qui sont tous évidemment des fabrications humaines, qui sont tous porteurs de falsification, de choix esthétiques, d'engagement politique. On les voit en salle, je vais citer le *Président*, *Inside job*, et toute une série d'autres films. Je pense quand même quand on voit les résultats d'audience des docufictions sur les chaînes du service public, il y a quand même quelque part une désillusion je pense. Alors est ce que *Maison Close* sur Canal c'est un docufiction ? Si vous lisez bien l'ensemble de ce que disent les journalistes spécialisés, certains n'ont pas hésité à dire que c'est un documentaire, que c'est un docufiction sur le fonctionnement des maisons close en France entre les deux guerres. Donc il y aura encore des docufictions pour la simple et bonne raison que les producteurs qui ont vu le filon ont intérêt à ce que la porte de la mine reste ouverte parce que au fond de la mine ce que l'on retire en terme de ressources est beaucoup plus conséquent que ce que l'on dégage lorsque on propose un pur documentaire à partir d'images d'archive.

- **D'accord.**

C'est un nouveau mode d'expression car il n'existait pas il y a vingt ans ! Donc c'est vraiment une création. Il y a vingt ans il y avait des documentaires et de la fiction. Vous aviez *Ben Hur* et des documentaires de Frédéric Rossif... D'accord, je parle des documentaires historiques après vous avez toujours des documentaires animaliers, géographiques. Là je ne parle que des documents historiques ! Il y en

avait une étanchéité, c'était très compartimenté et les compartiments étaient étanches. Au Etats-Unis par exemple, pour toujours gagner plus de public parce qu'il faut soit satisfaire les parrains de *BBS* qui sont les grandes compagnies automobiles et les grandes compagnies pétrolières qui veulent que leur image, leur logo soient publicisés au maximum et donc dans ces conditions on fait des produits qui attirent le maximum d'audience soit sur les chaînes des networks. On cible le *prime time* au lieu des *access* et les programmations nocturnes tout le monde a intérêt que le genre prospère. Maintenant je dénie toute valeur scientifique à ces opérations ! Est-ce que les documentaires à base de documents d'archive ont une valeur scientifique ? Je ne sais pas ! Vous pouvez l'écrire, je le pense vraiment. Je ne sais pas. Est-on bien certain que dans les images d'archive qu'à partir desquelles certains bâtissent des documents historiques, est-on bien certain que ces images d'archive ne sont-elles pas le produit d'un casting, le produit d'un scénario pré fabriqué, si les scènes ont été rejouées... je n'en sais rien ! Quand on voit les films de Ravenstein, il y a manifestement un énorme travail de mise en scène, il y a du casting. Au premier plan, il y a rarement un nabot ! Il y a toujours un superbe arien, grand, beau, blond, aux yeux bleus, enfin on imagine qu'il a les yeux bleus ! Donc il y a du casting... dans les défilés. Quand vous avez des défilés en Corée du Nord, ce sont les jolies filles qui tiennent les armes et de même sur la place rouge en 1941 les filles qui défilent, elles sont jolies ! Donc ils ont casté ! Donc celui qui travaille à partir de ces images d'archive, en partant du fait que ces images sont exempts de toute manipulation et à partir de là ce sont de véritables documents historiques ! Non ! C'est une production à partir de documents qui sont historiques mais qui sont eux-mêmes, à mon avis, infestés de manipulation, d'âge, de casting et probablement de manipulation de tournage. Je ne sais pas si vous avez vu ce documentaire récent sur les bataillons danois en Afghanistan, le film est présenté comme un documentaire, il est actuellement en salle, il s'appelle *Armadillo*, il est évident que c'est un documentaire avec un énorme travail de préparation, de réalisation, avec des champs contre champs impossible... On voit arriver sur l'opérateur des types qui tombent fauchés par les balles, on voit le contre champs des types qui tombent justement atteints par les talibans. C'est le produit qui est vendu comme un

documentaire par la presse en janvier 2011, ce documentaire est une fabrication de quelqu'un qui s'héroïse qui est héroïsé parce qu'il prétend faire du documentaire ! S'il nous avait dit la vérité, à savoir qu'il a au moins deux caméras et s'il n'a qu'une caméra c'est qu'il a fait rejouer les soldats. Toute l'admiration qu'on porte à son courage, son obstination à obtenir des documents dans des conditions périlleuses, tout ça c'est faux ! On a quelqu'un qui fait jouer des faux talibans, qui rajoute des impacts de balles, qui fait éventuellement tomber un soldat. Et à mon avis ça dans 40 ans, sera peut être utilisé par un documentariste américain, chinois, anglais, danois, français... en disant voilà comment la guerre en Afghanistan se passait alors que nous nous avons la démonstration si on sait lire les images que c'est impossible !

- **D'accord.**

Ben oui, non seulement je suis d'accord avec ce débat mais j'en ai fait la démonstration économique. Si vous visez le *prime time*, vous ne pouvez qu'avoir une vision consensuelle ! Si vous visez un produit salle vous pouvez décider de ne viser que 50 000 personnes. Grosso modo entre 40 et 60000 personnes. Quand un documentaire marche bien en salle il fait en moyenne 50000 entrées en France. Quand il marche mal il en fait 10000 ou 5000 et quand il surperforme il fait 420000 comme *le cauchemar de Darwin* mais justement c'est l'évènement du siècle ! Donc en salle vous pouvez vous permettre d'être tranchant, d'être dissensuel, si vous travaillez avec la télévision vos interlocuteurs sont des gens qui n'ont qu'une seule obsession, une seule c'est l'audience ! Donc si vous cherchez l'audience vous devez être consensuel, vous ne pouvez pas montrer un Louis XVI qui est un barbare, un Henri IV qui est un alcoolique invétéré ou voir un Hitler qui n'est pas que méchant. Il y a forcément quelque chose qui le ramène à la nature humaine qui fait que l'on peut expliquer à défaut de justifier des comportements pathologiques. Il y a un ressort économique d'abord à la nature profondément consensuelle du docufiction qui est lui-même un produit de *prime time* en raison de son coût. Si vous additionnez tout ça vous avez la chaîne. Pourquoi lorsqu'on nous montre Néron on ne cherchera pas trop à le flétrir ? Car il faut entretenir la narration pendant 52 minutes donc vous ne

pouvez pas démarrer sur un personnage qui est tout noir ou tout blanc même si au final, dans l'épilogue il n'est que diable ! Mais au début vous avez des ressorts dramatiques qui sont enseignés dans toutes les universités américaines dans lesquelles on apprend à faire de l'écriture, de la narration audiovisuelle, on sait que l'on ne peut pas démarrer franco sur le personnage est diabolique, on comprendra qu'il le devient et on finira par en être convaincu à la cinquante deuxième minutes. Tout ça fait que c'est l'économie encore une nouvelle fois qui détermine la nature du produit final qui est à chaque fois homogène !

- **Oui j'ai vu dans votre article justement que vous disiez que les sujets de docufiction sont consensuels...**

Ils sont tous d'abord d'une stupidité grande, c'est accablant, c'est Pompéi, les dinosaures...

- **L'assassinat d'Henri IV...**

Oui l'assassinat d'Henri IV est le plus loufoque. On prétend que ça s'est produit de cette façon... Le plus intéressant c'est de s'intéresser à la liquidation des coptes en Egypte, ça, ça me paraît, si on veut véritablement se préoccuper des mystères, non pas vraiment des mystères, mais de ce qui devrait susciter l'intérêt de nos contemporains il y a des sujets beaucoup plus intéressants que les mystères des pyramides en Egypte, c'est la liquidation des coptes hein ?

- **Ça c'est bien vrai...**

Oui par rapport au documentaire de Flaherty, il a fait refaire les scènes, jouer les habitants de la ville...

Alors là ce n'est pas moi qui ai enquêté, j'ai dû le lire, je dois avoir mis une note en bas de page. Oui oui, ça ce n'est pas moi qui l'ai trouvé !

- **Oui oui je retrouverais la source...**

Je ne suis pas PPDA.

- **Je n'en doute pas...**

C'est quand même un des premiers documentaires en quelque sorte alors savoir si... Je me demande pourquoi on a catégorisé ça comme un documentaire ? Là j'ai en mémoire... Comment vous dire ? J'essaye de rassembler mes idées. Jusqu'à dans les années 1970, je dirais, il y a une soif de découverte du monde, il y a un public en salle qui disparaîtra avec la généralisation de la télévision dans les années 60 et la multiplication des produits documentaire, le magazine des explorateurs en France, premier grand rendez-vous. Aujourd'hui on a fait x fois le tour de la planète en images quand on ne l'a pas fait physiquement. Il y a un nombre considérable d'étudiants qui se sont baladés en Europe, il y a un petit nombre qui sont allés aux USA, on a quand même beaucoup voyagé même avec le Club Med à l'âge de 12-13 ans avec ses parents, après par soi-même. Donc Flaherty s'inscrit dans cette offre de géographie dont sont friands tous les peuples qui peuvent s'offrir un écran entre 1910 et 1960. Donc avec quelques caricatures totalement bidonnés comme *Mondo Cane*, que je vous invite à voir, de Jacopetti sorti en 1962. J'ai vu ça quand j'avais 12/13 ans, c'était terrifiant, il y avait des pêcheurs en Indonésie qui se vengeaient des requins en leur bourrant la gueule d'oursins avec des clous dedans. C'était n'importe quoi ! On imagine des pêcheurs perdant leurs temps à se venger d'un requin. Mais ça marchait très bien, *Mondo cane* avait fait 800 000/ 900 000 entrées, c'est considérable !

C'est quoi déjà votre question ?

- **Oui c'est Flaherty qui est considéré comme le précurseur du documentaire...**

Oui, je ne sais pas ! Je ne peux pas vous aider.

- **Je relirais vos notes.**

Je crois que j'ai lu ça dans un bouquin américain. Justement si le premier documentaire, il avait fait jouer les personnages... Mais quand on voit ce film sorti il y a 15 jours. Quand on voit ce film là... *Armadillo* ! Un film danois, il est sorti le 29 décembre. Hormis les films de guerre filmés par des caméramans engagés sur le front quand même on imagine que la mise en scène est complexe. On est plutôt

derrière le combattant et on suit le combattant qui s'avance vers une ligne ennemie. C'est ce qu'on voit dans *Armadillo*. Hormis eux et encore on voit dans *Armadillo* la possibilité de truquer, de falsifier ou de faire croire qu'on est en guerre et que le combat fait rage. Hormis On se rend compte que même le documentaire de guerre est falsifiable, que le champ court jusqu'à l'horizon illimité !

- **La vanne est ouverte...**

Oui mais c'est dans la nature du spectacle, les gens vont voir du spectacle. A Paris, dans les années 50, il y a une ou deux salles qui passaient les actualités cinématographiques sur 2500 ! Ça n'intéresse pas, les gens veulent voir du spectacle. Quand vous faites un une ou deux minutes pour TF1 ou France 2 vous scénarisez vos une ou deux minutes, vous ne balancez pas, brut de décoffrage une inondation, un fait divers dans le métro ou un incendie dramatique à Roissy. Il y a des codes, des micros bibles que tout le monde respecte. Si vous regardez la BBC, TF1, tout fonctionne toujours de la même manière. Le documentaire est régi par les mêmes lois, si on n'est pas happé par l'histoire car elle est intelligemment racontée avec des émotions, on zappe et si on zappe c'est une catastrophe pour le diffuseur mais surtout pour le producteur qui a vendu un produit ou le journaliste a fabriqué un sujet qui n'a pas plu, on ne lui en commandera plus ! C'est le risque que lui croit courir et il le court du reste. *L'Odyssée de l'espèce* avait fait 35% d'audience...

Autres questions ?

- **J'ai fait le tour...**

Oui *L'Odyssée de l'Espèce* a fait une bonne audience sur France 3... Oui concernant Henri IV c'est de la fiction, ça a déjà été tourné, ça fait 94 ans que ça existe. On n'a pas attendu le producteur de *L'Odyssée* pour filmer l'assassinat d'Henri IV ! Si vous rentrez dans le domaine de la fiction c'est déjà très encombré. Pour les docufictions, pas beaucoup de producteurs savent marier l'image d'archive avec la reconstitution historique, ce n'est pas les auteurs réalisateurs avec qui ils ont l'habitude de travailler ! C'est des produits hybrides où il faut s'en tenir à une teneur historique, vous avez éventuellement un universitaire qui est là pour resserrer les boulons, c'est



une servitude. C'est des fonds de commerce différents ! Plus l'enjeu financier est énorme et moins l'intrusion (bon titrage, recadrage...) du diffuseur est importante, c'est un paradoxe ! Personne ne se permet ça dans une fiction, on est obligés d'être coopératifs dans le documentaire ! On estime que les gens qui travaillent sur des produits à moindre coûts n'ont pas de talents...

Interview face à face réalisée le 22 septembre 2014.

Fred Fougea - Producteur.

- Comment définiriez-vous le genre « docufiction » ?

Le terme docufiction englobe énormément de styles de films différents.

Si on essaye d'analyser un peu mais je ne vais pas être exhaustif car c'est un genre qui est très neuf, qui a une dizaine d'années. Même si, en fait, les premiers documentaires étaient des docufictions puisque *Anouk* de Flaherty c'est un docufiction : c'est mis en scène mais disons qu'il y a une vague sur le docufiction depuis une dizaine d'années.

Et là, on peut distinguer plusieurs genres :

Le genre où il n'y a aucune trace si ce n'est scientifique de ce qui s'est passé et où on reconstitue effectivement une réalité telle qu'on l'imagine ; c'est le cas de *Marche avec les Dinosaures*, *l'Odyssée de l'espèce*, *le Sacre de l'homme*, *Homo Sapiens*. Là, on a des bouts d'os et le scientifique nous donne du matériel, telle personne qui a vécu à telle époque, il a inventé ça, il a inventé cela et nous on tire un scénario de cela et on remet en scène quelque chose qui n'a pas existé.

- Oui il n'y a pas d'archives...

Oui c'est ça il n'y a pas d'archives, on a aucune trace écrite même, je dirais que ça c'est le docufiction scientifique avec une approche synthétique de la science et une transformation d'un matériel scientifique en matériel romancé, narratif, intelligent et bourré d'information mais où on fait vivre des personnages avec des émotions avec un récit dramaturgique.

Il y a également le docufiction qui est à la croisée des archives, c'est-à-dire et il y a un certain nombre de très bons exemples là dessus ; c'est-à-dire on a des archives d'un fait historique, on a des informations, on a encore des témoins et on reconstitue avec les témoins leur vécu. On a un, deux formidables c'est le *Nine Eleven* de

Richard Dell, film sur le 11 septembre qui est extraordinaire. Beaucoup de reconstitution mélangée avec les archives alors c'est saisissant. Il y a aussi *Hiroshima* fait par les Anglais aussi qui est exceptionnel, où des gens d'aujourd'hui nous parle de leur vécu, et on bascule dans une mise en scène de leur vécu.

Et ça c'est un bout du docufiction qui est vraiment, facilement identifiable et qui est prometteur, chaque fois ça apporte quelque chose. C'est ce qu'on a fait nous avec *Ham*, c'est ce genre aussi qu'on a fait avec le film sur les volcans, on est dans ce genre-là : le docufiction historique moitié archive moitié reconstitution mais quand je dis moitié c'est en partie archive, en partie reconstitution.

- **D'accord.**

Je crois que Moati vient d'en faire un sur Vichy, Mitterrand à Vichy.

- **Oui Moati commence à faire des docufictions.**

C'est ça il y a des archives, des reconstitutions, on mélange. Bon ça c'est un genre et il y a un autre genre que nous on a un peu tâté et qui est le docufiction historique, 100% reconstitution. Et là on peut dire qu'à part des conventions de style ça s'approche beaucoup de la fiction, de la fiction historique et c'est très difficile de faire la différence alors finalement... Nous on a fait l'assassinat d'Henri IV.

- **Oui.**

L'évasion de Louis XVI, plus récemment l'appel du 18 juin. Est-ce que c'est de la fiction historique ? Est-ce que c'est du docufiction ? Le débat reste entier. On raconte quand même, on part d'une base historique avérée, on vérifie tout, on remet en scène d'un point de vue narratif. On a un personnage qui vit les choses, on ne sait pas bien si il a vécu les choses de cette façon donc on prend une liberté fictionnelle finalement par rapport à la chose. Donc là, la frontière n'est pas claire et je dirais que ça peut s'appeler docufiction pour des raisons de style mais qu'au fond ça

s'apparente beaucoup à de la fiction historique. Ensuite il y a le classique, le docufiction classique qu'on appelle le docu romancé c'est *Anouk* de Flaherty. Flaherty observe pleins de chose là-bas et puis il écrit un scénario, je vais raconter ça et ça.

- **Oui c'est des acteurs.**

Ça s'appelle du documentaire mais est-ce que c'est bien du documentaire parce que c'est de la mise en scène fictive. Nous on travaille beaucoup comme ça à Boréales, nous on a une collection qui a eu l'*Emmy Award* et qui a été diffusé dans le monde entier qui s'appelle *le Seigneur des Animaux*. C'est vrai que pour certains sujets ça marche très très bien dans l'aventure, de faire, de mettre en place la réalité. En fait c'est une succession de mensonges qui forment une grande réalité.

Qu'est qu'on a comme autre genre de docufiction ? Qu'est-ce que je peux dire d'autre moi ? Je crois qu'on a balayé à peu près. Mais en fait...

- **C'est ce que j'avais vu moi aussi à travers mes recherches. A votre avis, quels sont les avantages et les limites du docufiction ?**

L'avantage de cette appellation c'est qu'elle n'est pas codée donc c'est un champ d'expression où il y a une immense liberté ; puisqu'il n'y a pas beaucoup de codes et personne ne vous dira non on ne fait pas ça dans le docufiction. Ce n'est pas vrai ! Tout peut se faire dans le docufiction. Est-ce que vous avez vu Peter Watkins?

- **Non je n'ai visualisé que très rapidement.**

Il faut voir ça *The bomb, the punishment park*. Alors là, c'est encore un autre truc c'est de la pure fiction, ça sort de la tête de Peter Watkins sauf qu'il le tourne comme si c'était du documentaire. Et donc on se fait avoir mais totalement ! (rires). Est-ce qu'on ne peut pas appeler ça du docufiction, je ne sais pas... Récemment, l'oscar du documentaire est allé à un docufiction, c'est l'histoire d'un funambule. C'est français,

il n'y avait pas de films d'archives, simplement des photos et des témoins et ils ont reconstitué. Alors là, c'est 100% reconstitution avec un peu de témoignage voilà encore un bel exemple.

Le genre docu fiction c'est un genre plutôt nouveau où on jouit d'une grande liberté pour traiter des évènements et des faits scientifiques.

- **Et au niveau des limites ? Vous diriez que c'est quoi les limites du docufiction ? S'il y en a ...**

Non je ne vois pas de limites.

- **L'avantage donc c'est que c'est très peu codé donc ça laisse une totale liberté...**

De style.

- **En prenant exemple sur « Ce jour-là tout à changer », pourquoi avoir privilégié le récit incarné d'une journée de 24 heures ? Pourquoi ce choix ?**

Il s'agit là de tourner, de traiter un sujet historiquement fort, connu de tout le monde et les événements historiques finalement sont la résultante de millions d'autres événements. Donc on pourrait remonter quand on traite l'assassinat d'Henri IV, à Calvin et à Luther, parce que les protestants parce que ceci, parce que cela, mais bon on s'est dit c'est peut-être plus intéressant de traiter ça sur une durée courte pour des raisons de dramaturgie, d'intensité et de tension dramatique. On sait que l'événement arrive et donc ça nous plaisait de chercher dans la transversale, qu'est ce qui se passe, dans ces 24 heures. C'est un choix narratif parce que on s'est dit c'est ça qu'il faut qu'on fasse. On aurait pu faire autrement. Pure choix narratif !

- **A travers mes recherches, il ressort que le film de Nicolas Philibert « Etre et avoir » peut être considéré comme un véritable tournant dans le monde des docufictions ? Êtes-vous d'accord ?**

Non. Le docufiction a été relancé car il existait avant par un énorme succès mondial qui est *Walking with the dinosaurs*. C'est très identifiable, ça doit être en 1999, 2000. C'est un docu sur les dinosaures, un vrai docu comme on ferait un docu sur les cerfs ou les baleines sauf que c'est des dinosaures. Ce film est sorti en 2000 de la BBC et il a fait un carton mondial. Et ça a donné des idées aux français, aux allemands, aux italiens, à tout le monde ... donc il y a eu entre 2000 et 2007, je dirais, énormément de docufictions qui se sont faits sur tout et rien. Certains réussis d'autres moins. *Etre et avoir* n'y est pour rien ! Il n'y est pour rien ! Le docufiction a été lancé par la télé qui a eu d'énormes audiences avec *l'Odyssée de l'Espèce* on a fait 9 millions avec *Homo sapiens* 8 millions enfin bon c'est des succès colossaux donc le succès amène un goût pour ce genre de programme et voilà. Ça vient de là, ça vient d'Angleterre, la mode est revenue par les anglais.

- **D'accord. Donc pour vous l'âge d'or du docufiction se situe entre 2000 et 2007... ?**

Ouais, il y a eu en fait le *turning point* si je peux dire, le point de bascule en 2008 où il y a eu trop de docufictions et trop de choses de qualité moyenne et surtout j'ai l'impression moi que le docufiction s'est trop rapproché de la fiction en voulant traiter de l'histoire justement, il y a eu *Barbe Rousse* par exemple. Est-ce que c'est un docufiction ? Les gens qui achètent des docufictions sont plutôt des gens qui viennent du docu et ils se sont retrouvés avec des fictions donc ça n'a pas plu aux spectateurs puisque la promesse c'est du docufiction. Donc il y a eu un peu de mélange des genres qu'on paye aujourd'hui et puis après, il y a eu une difficulté pour le docufiction de se renouveler, à trouver de nouveaux sujets. C'est difficile de trouver de bons sujets de docufiction donc oui le contrôleur de la BBC en 2007 ou en 2008 je crois a dit : « Qu'est-ce que c'est ces conneries ? Nous on arrête ! » Donc la

BBC continu à en faire un petit peu mais très peu, ils en faisaient 12 à 15 par an maintenant 1 ou 2. Là, il y a un truc qui sort sur l'Atlantide, l'explosion du volcan Centaura en 1500 avant JC qui est un docufiction mais il y en a beaucoup moins. L'Angleterre a arrêté et effectivement l'Angleterre est le leader sur le marché. Tout d'un coup l'Angleterre ne produisant pas, la demande s'est calmée alors on continu à en faire en France. Nous, chaque docufiction c'est 50 pays, 50 télévisions qui en demandent qui sont partenaires donc il y a encore une place mais le marché s'est un peu contracté. Voilà par exemple les Américains, ils font une série de 12 heures sur le peuplement de l'Amérique. C'est un docufiction sans dialogue donc tout d'un coup il y a des comédiens qui ne parlent pas... Ça fait bizarre !

- **Ah ! Rires**

Ils ont voulu se démarquer justement ça va un peu dans l'autre sens et c'est pas très bien ! Il y a *un cœur qui bat* qui va sortir, qui est vachement bien ! A voir ! Vachement bien ! *Un cœur qui bat* alors là on parle de c'est réel, c'est aujourd'hui. C'est des gens qui cherchent des organes, des cœurs pour sauver leurs enfants, tout ça... Le film reconstitue des bouts de ce qu'ils ont vécu. C'est remarquable ! Dans ces cas-là, c'est remarquable parce que la force des témoignages et du vécu est telle que c'est ça qui prend le pas, la reconstitution est là pour donner un écho à la réalité et ça marche bien !

- **Et vous pensez que le succès des docufictions est dû grandement au public ?**

Ah oui, c'est un succès public c'est-à-dire que les gens ont envie qu'on continu à leur raconter de bonnes histoires mais ils ont envie d'être moins cons une fois qu'ils ont vu l'histoire. Donc du coup, en plus de l'histoire on donne du contenu, on donne du sens.

- **D'accord.**

Et le public est très averti, en général, il sait très bien quand c'est un docufiction. Il y a une analyse, une étude, qui a été faite, il y a un ou deux ans sur les docufictions, le public dit les docufictions : « On aime beaucoup quand ceux qui font le docufiction savent mentir vrai » ! Et quand ça ment faux ça veut dire que ça joue faux, les rôles de distribution sont mal foutus, les comédiens sont pas bons alors là ça passe pas ! Mais ils acceptent le mensonge si c'est bien fabriqué !

- **D'accord. Souvent il y a des débats entre historiens et le rôle des docufictions. Pourriez-vous me parler de la collaboration entre le réalisateur Jacques Malaterre et Janine Garisson historienne et spécialiste du roi Henri IV sur le tournage de l'assassinat d'Henri IV ?**

Elle nous a aidé à écrire le scénario surtout. Ce n'est pas sur le tournage qu'elle est efficace, c'est au développement de l'idée. Nous on écrit, on n'est pas des historiens donc on demande aux historiens de valider ce que l'on écrit et de corriger quand il y a des conneries. Donc chaque fois il y a un historien, pour *Homo Sapiens* c'était un scientifique, à chaque fois il y a quelqu'un qui nous aide.

- **Et pour vous, est ce que le web documentaire est l'avenir du docufiction ?**

Le Web doc ? Non. Il y a des web doc docufiction ?

- **A ce qu'il paraît, c'est une mode qui va se lancer, j'ai lu ça dans le Monde, après...**

Non ça ne peut pas être l'avenir du docufiction. Ça coûte aussi cher que la fiction et le web doc a moins d'argent que le doc. Je ne vois pas comment ça peut se rencontrer. Ça ne me semble pas possible. Mais peut-être il y a des mecs qui vont trouver des idées très novatrices et peut être. Mais bon le docufiction implique des comédiens, qui dit comédiens dit costumes, qui dit costumes, dit décor qui dit ... Ça coûte une tonne tout ça. Je ne vois pas comment ça peut se rencontrer mais bon peut être... Il ne faut jamais dire jamais parce qu'en fait si on est suffisamment créatifs, on arrive à faire des choses formidables avec peu de moyens !

Interview réalisée par courriel le 31 août 2013

Sheily Lemon – Consultante média.

- **Comment définiriez-vous le genre « docufiction » ?**

Le docufiction est un genre hybride qui mélange fiction et documentaire. Il s'agit d'une nouvelle forme d'écriture du documentaire, fortement inspirée de la télé-réalité. On distingue différentes formes : ceux qui ne font pas usage d'images d'archives et ceux qui mélangent images d'archives et scènes jouées par des acteurs.

- **A votre avis quels sont les avantages et les limites du docufiction ?**

Le principal intérêt du docufiction est qu'il permet de mettre en image des histoires ou des faits réels pour lesquels on dispose de peu ou pas d'images filmées. Ainsi, à partir de photos, gravures, peintures, écrits, fouilles archéologiques, etc. On peut mettre en scène le passé. Les limites sont celles... de la fiction ! Dans quelle mesure est-on vraiment proche de la réalité, telle qu'elle s'est déroulée ?

- **D'après mes recherches, je dirais que la BBC est pionnière dans le genre des docufictions avec la diffusion du docufiction "Sur la Terre des dinosaures". Etes-vous d'accord avec cette affirmation ?**

La BBC est en effet pionnière et très prolifique en matière de production de ce type de formats.

- **Pensez-vous que le docufiction "L'odyssée de l'espèce" peut être considéré comme un véritable tournant dans le monde des docufictions**

en France ? Si non, quel est pour vous le documentaire ou le docufiction qui a lancé la mode des docus fiction en France?

De mémoire, *L'Odyssée de l'espèce* est LE premier docufiction français.

- **Diriez-vous que le genre docufiction a eu son âge d'or entre 2000 et 2010 ? Si oui pourquoi ? Si non quand ?**

Le docufiction (comme tous les autres genres télévisuels) s'est imprégné du phénomène télé-réalité qui est né au Pays-Bas en 1999, avec l'émission *Big Brother*. Face au succès écrasant de cet ovni, les autres genres se sont inspirés de cette forme d'écriture pour rester compétitifs. Ainsi, les fictions, les documentaires et mêmes les jeux lancés dans le monde à partir de 2000 ont intégré les codes de cette télé-réalité. Les codes en question sont nombreux, mais je vous citerais un ou deux exemples par genre : voix off et vie privée des personnages dans la fiction ; plateaux surdimensionnés et proximité avec les candidats dans les jeux ; magazines d'immersion, etc. Ce phénomène a atteint de telles proportions qu'il est parfois compliqué de classer les émissions dans l'un ou l'autre des genres (c'est surtout vrai pour des émissions dites "docu-réalité", à la frontière entre le magazine et la télé-réalité, comme *L'Amour est dans le pré*, *Maison à vendre*, etc. Ces codes sont encore exploités aujourd'hui et sont devenus la norme. Cependant, il est vrai que la production de docufictions est moins importante depuis quelques années, mais je ne saurais pas donner de date. En outre, s'ils se font rares des grilles des chaînes historiques, c'est moins le cas sur Arte et d'autres nouvelles chaînes.

- **Concernant votre interview, vous dites que le docu-fiction *Space odyssey : voyage to the planets* a été un flop; connaissez-vous les raisons? Pouvez-vous me citer d'autres docufictions qui ont connu un flop?**

Je ne me souviens même plus de ce docufiction ! Mais je crois me souvenir que les téléspectateurs ne sont pas venus car il s'agit d'un docufiction qui évoque le futur.

Mais ne l'ayant pas vu et ma mémoire me faisant défaut, je préfère ne pas trop m'avancer.

- **D'après mes recherches, le docufiction tend vers une dérive de la télé réalité avec l'arrivée de la *scripted-reality*; quel est votre point de vue à ce sujet?**

J'ai partiellement répondu à cette question. Je préciserais juste que le mot dérive à une connotation trop négative. De mon point de vue, la *scripted reality* est à la fiction ce que le docufiction est au documentaire : un genre qui intègre les codes d'écriture de la télé réalité. Et comme dans tout, il y a du bon et du mauvais, notamment quand on regarde à l'échelle internationale. Il n'y a pas que de la télé réalité ou de la *scripted-reality trash*.

Annexe 4

GARÇON François, *Le documentaire historique au péril du docufiction*, Vingtième Siècle. Revue d'histoire, 2005/4 no 88, p. 95-108. DOI : 10.3917/ving.088.0095.

Résumé :

François Garçon, maître de conférences à l'Université Paris 1, dresse dans son article *Le documentaire historique au péril du docufiction* les facettes y compris financières d'un nouveau « filon » pour les chaînes de télévisions qui est à ses yeux le docufiction.

Il s'interroge sur ce qu'il reste de documentaire dans les docufictions. Ne s'agit-il pas de fiction tout simplement ? Pour François Garçon, le docufiction permet aux chaînes d'assurer le retour du documentaire en *prime time*. Il conclut son analyse sur un constat amer : le documentaire historique, de par le métissage des genres, emmené aujourd'hui par la fiction, consacre le triomphe du divertissement sur un des rares territoires audiovisuels où sa domination n'était pas manifeste.



Le documentaire historique au péril du « docufiction »

Presses de Sc. Po. | *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*

2005/4 - no 88

pages 95 à 108

ISSN 0294-1759

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2005-4-page-95.htm>

Pour citer cet article :

"Le documentaire historique au péril du « docufiction »", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2005/4 no 88, p. 95-108.

Distribution électronique Cairn.info pour Presses de Sc. Po..

© Presses de Sc. Po.. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

ENJEUX

LE DOCUMENTAIRE HISTORIQUE AU PÉRIL DU « DOCUFICTION »

François Garçon

Enjeu de taille que la télévision et ses rapports avec l'histoire, pour le spectateur, les diffuseurs comme les historiens. Jusqu'où aller dans la fiction ? Ou plutôt, jusqu'où aller dans la fiction qui ne s'assume pas comme telle, mais se pare des attributs de « docudrama » ou « docufiction » ? Quand l'image d'archive est considérée comme trop austère et le commentaire historique comme trop scolaire au regard des critères d'audimat, l'historien a de quoi s'alarmer. François Garçon livre ici toutes les facettes, y compris financières, d'un nouveau « filon » pour les chaînes de télévision.

○ LE DOCUMENTAIRE HISTORIQUE
N'EST PAS LA FICTION HISTORIQUE

Traditionnellement, le documentaire historique est construit à partir de matériaux photographiques, cinématographiques, architecturaux avec, s'en félicite l'historien Erik Barnouw, la présence de cautions savantes. Les professionnels, en France, ont toujours fait preuve d'une grande pudeur qu'attestent le respect des témoignages et, généralement, l'effacement de l'auteur. La démonstration se retranche ici derrière la « neutralité » d'images empruntées à des centres d'archives, elles-mêmes validées par la légitimité du spécialiste : historien, universitaire, lettré. Pour certaines émissions comme *Le Temps des cathédrales*, Isabelle Veyrat-Masson a pu écrire que l'historien,

dans la personne de Georges Duby, est même là aux commandes¹. La caution érudite, à l'écran ou en générique de fin, est consubstantielle au propos. Qu'elle n'apparaisse pas, la crédibilité de la démonstration s'effrite.

Le documentaire historique ne se confond donc en aucune manière avec la fiction historique, qui se revendique œuvre de pure création. La fiction historique a ses monuments cinématographiques, depuis *L'Assassinat du duc de Guise* (1908) d'André Calmettes et de Charles Le Bargy à *La Reine Margot* (1994) de Patrice Chéreau. Sacha Guitry, avec *Si Versailles m'était conté* et ses sept millions de spectateurs en salle en 1954, démontre que le grand public est inlassablement friand de reconstitutions et de vastes sagas.

La télévision française s'est tôt attelée à ce chantier, ouvrant à son tour le livre d'histoire avec des émissions devenues mythiques comme *La Caméra explore le temps* (ORTF, 1957, 1966). Mais, en France, la frontière séparant la fiction du documentaire à vocation savante a toujours été franche. Maurice Druon et ses *Rois maudits* (Antenne 2, 1972-1973) n'ont jamais figuré sur une bibliographie universitaire sérieuse ou au programme de l'agrégation d'histoire. À la télévision, ils étaient an-

1. Isabelle Veyrat-Masson, « L'histoire à la télévision française, 1953-1978 », thèse de doctorat d'État en histoire, sous la direction de Jean-Noël Jeanneney, Institut d'études politiques de Paris, 1997, exemplaire manuscrit, p. 601 sq.

François Garçon

noncés comme une évocation romancée du passé, non comme une contribution érudite, même si ce type d'œuvre a pu être au départ de nombreuses vocations d'historiens de talent. De tromperie sur la marchandise, aucune.

Au fil des ans, une tendance s'est cependant imposée sur le petit écran : le documentaire historique, construit à base d'archives et de témoignages, semble avoir été frappé d'« irragardabilité ». Son drame ? Des spectateurs assidus certes, mais en trop petit nombre comparé à ceux qui venaient s'engluer dans la variété, le sport ou la fiction. Or, le nombre de spectateurs – et non plus la nature du programme – est devenu l'unique critère de pertinence de programmation. Preuve de désamour entre le documentaire et le public ? Il n'est que d'observer, sur dix ans, la chute libre et surtout constante du prix de revient des documentaires sur les grandes chaînes hertziennes. Entre 1994 et 2003, et selon les statistiques du Centre national du cinéma, le prix de revient horaire du documentaire a chuté de 224 000 euros à 135 000 euros soit, hors inflation, une baisse de 40 %. Cette crise de financement est sélective : dans le même temps le prix de revient horaire de la fiction télévisuelle est passé de 782 000 euros à 895 000 euros, une progression de 14 %¹.

Les chaînes de complément, claironnées comme alternatives aux mastodontes hertziens et qui prolifèrent sur les satellites et les réseaux câblés, ont-elles succédé aux chaînes généralistes défaillantes en la matière ? Envisagée sous cet angle, l'euphorie est de mise : « En 2001, on dénombre 475 producteurs de documentaires. Ils ont livré 2 639 heures de film contre 1 153 en 1997² », soit une progression de 1 486 heures en quatre ans, progression incontestable qui représente presque 4 heures quotidiennes de documentaire supplémentaires pour les téléspectateurs

français. Chiffres considérables qui ne font toutefois rêver que les plus crédules : au plan financier, ces chaînes comptent pour une quantité négligeable ! « Cette croissance est en trompe-l'œil car elle provient, pour l'essentiel, des chaînes thématiques qui ne paient pas le même prix que leurs consœurs hertziennes. Résultat : le coût horaire de la production de documentaire ne cesse de diminuer. Il a atteint, en 2001, son niveau le plus bas depuis dix ans et la qualité s'en ressent parfois. En outre, faute d'avoir su se regrouper, l'immense majorité de ces producteurs vivote, comptant parfois sur une seule commande dans l'année³. » Le fameux paysage audiovisuel dit « de complément » n'autorise que peu d'espoir. Et les perspectives qu'il ouvre sont bien sombres : déjà peu élevé, le chiffre d'affaires moyen annuel des chaînes de complément (quasiment toutes en pertes) a chuté de 9,21 millions d'euros en 2002 à 8,85 millions d'euros en 2003. Au vu des pertes cumulées de ces diffuseurs lilliputiens, on comprend mieux pourquoi les chaînes thématiques offrent surtout du symbolique aux producteurs de documentaires, attirés par la lumière et venus dans l'espoir d'y trouver les financements alternatifs que laissait espérer l'élargissement de l'offre télévisuelle : « Seules quatre thématiques ont un résultat net positif en 2003⁴ », dont jeunesse, art de vivre et téléachat. Les seules chaînes du câble et du satellite qui attirent (un peu) les annonceurs sont LCI, Paris Première, TF6, Eurosport, MCM, Téva, Canal J, TMC, Jimmy et Série Club. Aucune place pour le documentaire sur ces grilles monoproduits où l'emportent le sport, les variétés et les séries, achetées majoritairement sur le marché anglo-saxon. Quant aux cinq premières chaînes ouvertes au documentaire en 2004, elles se nomment Paris Première, Mezzo, Voyage, Equidia France Courses et Seasons. La programmation de documen-

1. *CNC Info*, 290, mai 2004.

2. Véronique Groussard, « Producteurs et diffuseurs, quel rapport de force ? », *Esprit*, mars-avril 2003, p. 83.

3. *Ibid.*

4. Ariane Fert, *Écran total*, 27 octobre 2004.

Le documentaire historique au péril du « docufiction »

taire historique sur ces chaînes thématiques ? Inexistante. « Selon le bilan annuel du CNC [Centre national de la cinématographique] sur la production audiovisuelle ayant bénéficié du Compte de soutien aux industries de programmes, les chaînes thématiques ont initié 1 418 heures de programmes en première diffusion en 2002, soit 92 heures de plus qu'en 2001 [...] pour des devis de 127 millions d'euros, en baisse de 7,6 %¹. » Rapportée en coût horaire, sans doute plus parlant, la contribution des chaînes thématiques en coproduction et préachat a chuté de 103 000 euros à 89 000 euros en une année. Les chiffres fournis par le CNC et qui concernent 2004 confirment une baisse des commandes de documentaires (- 4,5 %) en provenance des chaînes thématiques, baisse encore plus prononcée pour les chaînes dites locales (- 35,7 %). Dans ces conditions, il est évident que l'effet de *dumping* joue pleinement et qu'à un marché de la demande, animé par des chaînes thématiques pleines d'espoir, a succédé un marché de l'offre, essentiellement anglo-saxon, proposant ses produits (amortis d'un point de vue comptable) à une clientèle de diffuseurs anémiés financièrement.

Rachetée par TF1 en 2004, la chaîne thématique Histoire annonce un budget global de 7 millions d'euros, dont 4 millions consacrés à sa grille. Ces 4 millions doivent financer 500 heures de programmes frais, ventilés entre 350 heures achetées et 150 heures coproduites ou préachetées. Comment se répartissent les 4 millions d'euros entre les deux types de programmes ? La clé de répartition en vigueur sur France 5 peut ici servir à décoder les financements sur Histoire. L'apport du diffuseur public est, selon les documents officiels de la chaîne, environ cinq fois plus important en coproduction qu'en simple achat : 66 176 euros de l'heure pour les coproductions, 14 084 euros pour les achats sur France 5 en 2004. Appliqué

à la chaîne Histoire, ce ratio dégage 150 heures de coproduction financées en moyenne à 13 600 euros de l'heure et 350 heures d'achats financés en moyenne à 3 600 euros de l'heure. Le rachat d'Histoire par TF1 serait du reste plutôt une bonne chose pour les producteurs : avec un volume commandé de 182 heures pour un budget de 1,3 million d'euros, l'ancienne direction achetait et/ou coproduisait l'heure de programme en moyenne à 7 142 euros, une misère donc. Était laissé aux producteurs fournisseurs le soin de faire des miracles, ou d'engager des procès². À titre de comparaison et pour mieux faire ressortir le différentiel de financement entre les chaînes thématiques et les diffuseurs hertziens, la contribution financière horaire pour les fictions de *prime time* sur les grandes chaînes généralistes représente environ 1,2 million d'euros. Là où une chaîne nationale hertzienne propose à un producteur de fiction 100 euros pour une heure de *prime time*, Histoire ou tout autre chaîne du câble de même cylindrée lui offre 1,2 euro. Différentiel de financement de 1 à 90 qui reflète, à quelques nuances près, l'audience instantanée respective des deux diffuseurs.

○ LE RETOUR DU DOCUMENTAIRE
EN *PRIME TIME*, LE « DOCUFICION »

L'histoire, dans ces conditions, peut-elle espérer faire son retour en *prime time* sur les écrans des grandes chaînes hertziennes et, dans l'affirmative, comment ? Des États-Unis nous est venue, depuis longtemps déjà, la formule magique permettant de concilier les grandes audiences avec l'histoire télévisuelle. Le service public de télévision est là-bas inexistant. Le législateur n'a jamais seulement songé à s'impliquer dans l'élaboration et dans la surveillance des grilles de programmes, hormis pour des questions relevant de la protection de la

1. *SatelliFax*, 16 avril 2003.

2. À propos de « Paroles de tortionnaires », produit par Ego Productions, in *Écran total*, 12 novembre 2004.

François Garçon

jeunesse¹. Asservi à une logique de pur marché et donc d'audience, le documentaire historique sans protection réglementaire n'a jamais eu sa place sur la télévision américaine commerciale ; même si les lancements de National Educational Television en 1952, puis de Public Broadcasting Service (PBS) ont apporté une touche de couleur dans l'uniformité récréative de la télévision. Doté d'importants budgets, financé en partie par des fondations, notamment la fondation Ford, PBS s'est justement appuyé sur le documentaire historique pour élargir sa visibilité médiatique. Ce type de programme surgit à intervalles réguliers, propulsé au-devant de la scène par des logiques de coup d'éclat. Ainsi, en 1990, PBS a conquis la une de tous les magazines de programmes grâce à *The Civil War*, un gigantesque documentaire historique signé Ken Burns et regardé, lors de sa première diffusion en septembre 1990, par quarante millions d'Américains. Mais il s'agit d'une opération limitée, immense succès d'audience par définition sans lendemain. Restait à trouver la juste médication pour toucher le large public à coup sûr, et surtout de manière régulière. Pour ce faire, les producteurs américains ont forgé une nouvelle écriture de l'histoire pour le petit écran. À l'opposé de leurs homologues français protégés du couperet de l'audimat par des textes réglementaires imposant aux chaînes des obligations d'investissement ou de quotas de diffusion et permettant des écritures variées (prédominance de la voix *off* chez Frédéric Rossif, insertions de témoignages contemporains comme l'ont fait Costelle et Turenne ou suppression de tout commentaire comme s'y emploie Marcel Ophüls dans *Le Chagrin et la Pitié*²), les do-

documentaristes américains, privés de garantie d'accès à l'antenne, ont inventé un genre hybride leur permettant d'accéder à une visibilité minimale, et ainsi trouver les financements nécessaires. Parallèlement au documentaire classique sur l'histoire de l'aviation, des Indiens, ou de la croissance urbaine, dans lequel alternent images d'archives et entretiens, est apparu un produit nouveau, qui se démarque de la fiction historique. Son style est fondé sur la « fictionalisation » de l'histoire, un sous-genre donc, qui conjugue, entre autres, la dramatisation à outrance, le recours à des adaptateurs, à des dialoguistes, le tout servi par des comédiens livrant un texte pré-écrit, environnés par des figurants costumés.

S'est ainsi généralisée une nouvelle didactique historique, à prétention érudite, très inspirée de la fiction où, sur l'exposé des faits, dominant la scénarisation et l'image romancée. Dans le même mouvement, les documentaristes américains ont aussi appris à se défaire du document d'archive, objet encombrant et de maniement austère. Pour survivre, le documentariste s'est donc fait seconder par un conteur servi par des comédiens préalablement sélectionnés et costumés. Le documentaire a dérivé vers un nouveau produit : « docufiction, docudrama, docusoap ou documentaire tout court³ ». Devenu rapidement hégémonique, l'approche documentariste américaine connaîtra cependant une phase d'acclimatation difficile en France. Les produits ainsi usinés sont généralement considérés comme « vulgaires », « enfantins », « impudiques ». Les mises en garde sont constantes, tant dans le monde académique que professionnel, qui dénoncent ces mascarades importées, destinées originellement à un public américain qu'aurait décervelé l'abus de télévision commerciale. Le passé, dit-on alors en France, est infiniment plus complexe que ne le postulent ces enfantillages. Dans cette perspec-

1. Voir Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure. Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, Paris, CNRS Éditions, 2005.

2. Telles sont, pour Marc Ferro et avant l'invention du docudrama historique, les « trois types d'écriture » dont s'inspirent les films historiques recourant aux documents cinématographiques (Marc Ferro, « Images d'archives et histoire », in Béatrice de Pastré-Robert et alii (dir.), *Cinéma pédagogique et scientifique. À la découverte des archives*, Paris, ENS Éditions, 2004, p. 119-128).

3. Sophie Dacbert, « Docufiction », *Le Film français*, 27 juin 2003.

Le documentaire historique au péril du « docufiction »

tive est par exemple stigmatisée une série comme *Holocauste* de Marvin Chomsky, produite par NBC et diffusée en 1979, indécente entreprise jamais considérée comme chantier historique en France. Ces docudramas américains, qui n'ont aucun point commun avec les documentaires historiques tels qu'on les connaît alors, sont lus comme une succession de films à but récréatif, caractérisés par la primauté du spectaculaire, le manichéisme des points de vue et le recours à l'identification, tares rédhibitoires, qui débouchent sur une quête impudique de l'émotion chez les téléspectateurs attirés par une curiosité plus ou moins malsaine ¹.

Ainsi se présentent les deux principaux courants de « production historique » qui, sur le petit écran et jusqu'à tout récemment, marchent en parallèle : fiction à vocation édifiante servie par des comédiens professionnels dans le monde anglo-saxon, assemblages d'archives entrecoupés d'entretiens en France. Tout glissement vers la fiction (classée, en France, dans la catégorie « reportage ») implique la diminution des subventions que peut accorder le CNC, soucieux de privilégier les œuvres de création ambitieuses, coûteuses, à vocation patrimoniale.

○ LA FIN DES RÉSISTANCES FRANÇAISES
AU DOCUFICTION

Il faut convenir qu'en France le docufiction revient de loin. Si traditionnellement le téléspectateur français a toujours réservé un bon accueil à la fiction historique, ici, érudits, docteurs et spécialistes campent l'arme au pied : « Je suis partisan soit de la fiction historique pure, soit du documentaire pur ². » Qui s'aventure à franchir la frontière entre fiction et histoire s'est

1. Pour Joshka Schidlow, « le soulèvement du ghetto de Varsovie rappelle fâcheusement des scènes de western », à propos de la rediffusion de *Holocauste*, *Télérama*, 19 janvier 2005.

2. Patrick Rotman, *Le Monde télévision*, 23-24 janvier 2005.

toujours exposé à de remontrances sévères. Revenait au docudrama, ce « genre hybride ³ », mais qui, selon la directrice de l'unité documentaire de France 3, contribue « à faire entrer la connaissance par la grande porte, à 20 h 50, chez le plus grand nombre ⁴ », de faire sauter les verrous. Débarassé de sa gangue scolaire, le documentaire historique nouveau peut enfin prétendre au *prime time* et à ses dividendes, car tel est bien l'unique enjeu : parce qu'il accède aux audiences maximales, le docufiction est évidemment fondé à solliciter les financements de rêve que justifient les audiences de masse.

On conviendra que le docudrama remporte un franc succès. Lors de la diffusion, le dimanche 22 février 2004, du *Dernier jour de Pompéi* produit par la BBC, France 2 totalise avec 32,5 % de parts de marché une de ses plus belles audiences de l'année. Mais jusqu'à tout récemment, les grands docufictions historiques nous étaient venus des fournisseurs anglo-saxons qui, comme l'observe Jean-Louis Missika, avaient dix ans d'avance sur leurs homologues français. Le vent tourne en 2003, année marquée par la diffusion, à la télévision française, du docufiction anthropologico-historique : *L'Odyssée de l'espèce*. Ce soir-là, France 3 fait audience comble : 8,74 millions de téléspectateurs. Pour la chaîne de service public, c'est sa meilleure audience non seulement de l'année, mais aussi en *prime time* sur les individus âgés de 15 ans et plus, et ce depuis 1998 ⁵. Tourné à l'aide de comédiens maquillés et recourant à de très nombreux effets spéciaux, le documentaire franco-suisse de Jacques Malaterre, Jacques Debuissou et Michel Fessier reconstitue les premiers pas de l'humain sur la terre. Succès considérable, à double impact. *L'Odyssée de l'espèce* suscite l'intérêt du grand public,

3. Emmanuel Miquet, « Quand le documentaire emprunte à la fiction », *Le Film français*, 27 juin 2003.

4. Patricia Boutinard Rouelle, *Le Film français*, 24 décembre 2004.

5. Christophe Bottéon, *Écran total*, 15 janvier 2003.

François Garçon

comme l'enthousiasme déclaré de la critique : « Extasions-nous d'abord sur la forme », écrit un hebdomadaire habituellement réservé¹. Il provoque aussi la fierté légitime des dirigeants du service public : « *L'Odyssée de l'espèce* a bousculé avec succès les habitudes du documentaire². » Dans les rangs français, *L'Odyssée de l'espèce* marque le départ d'un vaste déplacement grégaire. Tous les grands diffuseurs hertziens proclament leur ralliement au docufiction historique. En juin 2004, après vérification des succès d'audience des docufictions, Arte annonce à son tour qu'elle coproduira chaque année trois longs métrages documentaires. Ingénument, le patron d'Arte France Cinéma détaille l'opportunisme de sa nouvelle ligne éditoriale : « Arte France Cinéma a coproduit des documentaires depuis le début de son activité. Mais en 2002, on m'avait demandé d'arrêter pour des raisons de lisibilité de grille, alors en plein remaniement. La direction des programmes souhaitait que les documentaires ne passent que dans les cases spécialisées. Par ailleurs, le documentaire touche un public de plus en plus grand et connaît une vraie effervescence. Cela aurait été dommage de continuer à se priver de ce cinéma³. » Les élus seront généreusement dotés de 900 000 euros. Fait attendu : le filon juteux est immédiatement envahi par les réalisateurs de longs métrages, comme Jan Kounen. En l'occurrence, Arte aurait pu confier l'opération à un documentariste. La chaîne lui a préféré un cinéaste venu du long métrage de fiction, auteur d'un premier film remarqué, *Doberman*, et d'une authentique catastrophe industrielle, *Blueberry*. Ainsi, Arte fait « fonctionner le label cinématographique » très chic, pour reprendre le mot juste de

Thomas Schmitt⁴. Les autres docufictions historiques forgés dans le même moule déclenchent un enthousiasme similaire. Tant chez les téléspectateurs que dans la critique française, le seuil de tolérance a manifestement augmenté pour cet « objet étrange qui a le goût de la fiction, le parfum de la fiction, les couleurs de la fiction, mais s'apparente d'abord au documentaire⁵ ».

L'Odyssée de l'espèce est donc une étape importante en ceci qu'il dévoile une nouvelle philosophie chez le diffuseur français vis-à-vis du documentaire historique. Désormais, on fait savoir que la fiction « offre en outre de nouvelles possibilités d'écriture dont le documentaire ne pourra pas faire l'économie⁶ ». Voilà la charge sonnée contre « la narration classique interviews-archives-illustrations, qui a pris un coup de vieux », matraque Yves Jeanneau, alors responsable de l'unité documentaire de France 2⁷. Articles de presse et déclarations des responsables des chaînes de télévision attestent que le nouveau mode de fouille historique, le fameux docufiction, renvoie le documentaire classique à la télévision de papa. « Terminé les “docucu” qui ressassaient d'une voix morne les mêmes poncifs sur Ramsès II, Henri IV ou Verdun⁸. » À s'en tenir aux communiqués triomphants des responsables des chaînes, que relaye une presse unanime, cette nouvelle série d'œuvres marque même une coupure épistémologique dans l'évolution du documentaire historique : « Aujourd'hui, le documentaire n'est plus regardé comme il l'était, il a franchi un cap, il est devenu un genre majeur à la télévision⁹. »

Débordant des limites traditionnelles du genre, le docufiction historique valorise,

1. Emmanuelle Bouchez, *Télérama*, 22 décembre 2004.
2. Jean-Pierre Cottet, « Pour une culture de la télévision. À propos de France 5 », propos recueillis par Olivier Mongin, Marc-Olivier Padis et Alexandra Pizoird, *Esprit*, mars-avril 2003, p. 250.
3. *Écran total*, 16-22 juin 2004.

4. Thomas Schmitt, « Le cinéma documentaire à la télévision », in Laurent Creton (dir.), *Le Cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, Paris, CNRS Édition, 2002, p. 214.
5. Nicolas Delesalle, à propos du *Dernier jour de Pompéi*, *Télérama*, 22 décembre 2004.
6. Yves Jeanneau, *Le Film français*, 27 juin 2003.
7. *Ibid.*
8. François Ekchajzer, *Télérama*, 23 mars 2005.
9. Patricia Boutinard-Rouelle, *Action#24*, printemps 2005.

Le documentaire historique au péril du « docufiction »

par son succès d'audience et ses retombées médiatiques, l'ensemble de la chaîne de décision. Chacun y trouve motif de contentement : le producteur, mieux financé, mais également le responsable de l'unité documentaire chez le diffuseur, soudainement « exfiltré » des pages culturelles où il était cantonné jusqu'alors, programmation nocturne oblige. Avec le docufiction historique se produit le passage du « documentaire documentalisant », recette à l'ancienne, vers l'œuvre de création. La notion d'auteur, sans *glamour* réel dans l'univers du documentaire de montage, prend son sens plein avec le docufiction : écriture de dialogues, casting des comédiens, maquillage (« quatre heures de maquillage par acteur ! » pour *Homo Sapiens* (2005) de Jacques Malaterre), constructions de décors, repérages, « équipe de soixante personnes », etc. C'est le fameux « documentaire de création, dont la définition officielle favorise la subjectivité et la réflexion du réalisateur ¹ ».

Autre avantage, le docudrama permet d'élargir le balayage historique : grâce aux ressources de la fiction, les auteurs s'émancipent de l'archive. La borne historique, traditionnellement fixée sur la disponibilité du document filmique, photographique ou architectural, n'existe plus. Les auteurs peuvent remonter loin dans le temps, aussi loin qu'ils l'entendent et dans des conditions qu'ils sont les seuls à se fixer. Le réalisateur peut aussi se frotter les mains : de documentaliste savant, le voilà devenu auteur-réalisateur. Il a changé de régime, accompli son rêve : délaissant le tablier de l'instituteur, il est maintenant directeur d'acteurs (« cent cinquante-six comédiens [...] cinq heures (*sic*) de maquillage par jour », sur *Homo Sapiens* ²), ce qu'il n'était pas quand il procédait à l'assemblage d'images, assorti de bancs-titres et d'entretiens cadrés rapproché-taille sur fond noir et en plan fixe. Thierry Garrel, directeur de

l'unité documentaire d'Arte, exulte : « On est enfin sorti des résumés de cours d'école primaire ! » Pour entrer dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne ? Presque, si l'on en juge par les propos du même : « Dépassées ces synthèses de troisième main d'ouvrages de vulgarisation avec commentaire omniprésent et images d'illustration [...]. Nombre de documentaires abordent l'histoire présente à l'aune de cette nouvelle conscience critique. » ³

La technologie a, bien entendu, contribué à la promotion de cette écriture fictionnelle. Les effets et reconstitutions numériques facilitent l'ouverture des champs d'investigation. « Aujourd'hui l'animation virtuelle permet de redonner vie aux dinosaures ⁴. » Il est vrai qu'avec la fiction aux commandes, le récit s'émancipe des bornes chronologiques. Ce type de réalisation, qui tourne délibérément le dos au documentaire à l'ancienne, « confère au documentaire une teinte plus jeune, plus moderne, plus ludique... et donc plus lucrative ⁵ ». Il permet d'élargir le public du documentaire, de le rajeunir en apportant la notion de plaisir avec de savants cocktails de fiction, de reconstitution ⁶. Au possible enseignement par l'image s'est substituée l'obsession du divertissement, tout comme en classe où il est demandé au professeur de se transformer en assistant socioculturel, en animateur de maison des jeunes et de la culture ⁷.

○ LA CHAÎNE DES PROFITS

Le docudrama comble tout le monde. Et, d'abord, les téléspectateurs accourus massivement au nouveau spectacle. Le diffuseur n'est pas en reste, pour qui les avantages de ce concept, de ce style, sont aussi

1. Béatrice Bocard, « Le documentaire du grand au petit écran », *Dossiers de l'audiovisuel*, 72, mars-avril 1972, p. 6.

2. Documentation France 3.

3. Thierry Garrel, *Télérama*, 23 mars 2005.

4. Daniel Fisher de Discovery, cité par Janet Balmforth, « Fact Finding », *TV World*, juin 1996, repris dans *Dossiers de l'audiovisuel*, 72, mars-avril 1997, p. 43.

5. Sophie Dachert, *Le Film français*, 27 juin 2003.

6. *Ibid.*

7. Voir Robert Redeker, « La pédagogie contre le pédagogisme », *Le Figaro*, 8-9 janvier 2005.

François Garçon

considérables. Le docudrama n'est plus ce produit sorti de la salle de classe, mal noté, qui sent la craie et le tableau noir, venu du musée Grévin pour reprendre la formule de François Niney, bref un agencement plus ou moins ennuyeux ou plus ou moins réussi d'archives audiovisuelles. Happé par la fiction, le téléspectateur est projeté dans un récit, il suit, haletant, des comédiens qui le guident dans les arcanes du passé. Il y a un prix à cela : « Pas question de perdre un spectateur sur le bord de la dune. Et donc, pas de plan de plus de trois secondes : ce n'est plus un documentaire, c'est un clip pharaonique », relève un critique à propos des *Détectives de l'Égypte*. L'auteur de l'article fait remarquer : « Les commentaires sont à l'avenant : pleins de raccourcis et de dialogues creux entre les deux limiers : "Où es-tu Dominic ! ?" – "Là, dans la salle des hiéroglyphes, Miriam !" Tout ça pour ne pas perdre un téléspectateur ¹. » Le dividende de ce genre nouveau est immédiatement palpable : grâce aux artifices de la fiction, le diffuseur dispose d'un produit qui « résiste le mieux à l'érosion de l'audience en *prime time* ² ». Mis au placard par leurs collègues des autres unités de programmes depuis l'imposition de l'audimat comme unique baromètre de la pertinence de la programmation et maintenus à leur poste à cause du cahier des missions et des charges imposé par le législateur, les responsables des unités documentaires retrouvent avec le docufiction une partie de leur prestige perdu. Leurs patrons se frottent les mains pareillement. Régulièrement vilipendés par la presse au motif que leur entreprise se borne à copier servilement les chaînes commerciales, les directeurs de chaîne de service public regagnent, eux aussi, une légitimité aux yeux de leurs actionnaires. De ce partage des bénéfices symboliques,

les autorités de tutelle entendent bien profiter. L'ex-directrice du CNC, Catherine Colonna, lors de ses « vœux aux professionnels et à la presse » le 13 janvier 2005, évoque un programme, un seul : le documentaire historique *Homo sapiens* assorti de cet éloge : « formidable résultat, qui montre que le documentaire a conquis ses lettres de noblesse et sait désormais attirer le public ». Après avoir réinventé l'eau tiède, à savoir la fiction historique à pigmentation savante, le diffuseur ouvre les vannes : « France 2 consacra désormais cinq *prime time* par an au documentaire. À cet horaire, Yves Jeanneau, ancien directeur de l'unité documentaire de France 2 entend programmer des films événements ». Le succès d'audience de *L'Odyssée de l'espèce* laisse entrevoir d'autres opérations du même style. Voilà maintenant toutes les chaînes du service public saisies d'emballement panurgien. « Dans notre nouvelle grille, la place du documentaire sera non seulement conservée, mais elle sera amplement développée dans ces deux directions », *dixit* Victor Rocaries, directeur des programmes chez Arte. En outre, Arte diffusera des « feuillets documentaires de 26 minutes en bon français, des *docusoaps* ». Grâce à *L'Odyssée de l'espèce*, le docufiction est promu nouvelle arme pour concurrencer les chaînes privées sur le *prime time* qui, à leur tour, y viennent ³.

Dans les télévisions de service public, le docudrama historique à vocation pédagogique est un programme valorisant. Le genre « film scientifique généreux ⁴ » consacre la nécessité du service public, perpétuel quémandeur de ressources supplémentaires et dont les affectations ont parfois débouché sur de gênantes controverses (salaires des animateurs vedettes),

1. Nicolas Delesalle, à propos de *Les Détectives de l'Égypte*, série documentaire de Chris Hale, coproduction GB/Canada, 2004.

2. Patrick Suquet, *Écran total*, 12 juin 2003.

3. Canal+ annonce ainsi des films sur le Service d'action civique, sur la tuerie d'Auriol (1981) et le Rainbow Warrior (1965).

4. *Télérama*, à propos de *L'Odyssée de l'espèce*, 22 décembre 2004.

Le documentaire historique au péril du « docufiction »

par opposition aux chaînes commerciales, incapables de pareilles audaces¹.

Profit non moins grand pour le producteur. La fiction lui permet d'abord de s'émanciper des servitudes de l'archive : le document est-il disponible, libre de droit, à quels prix ces droits doivent-ils être négociés, pour quels territoires ? Les droits incluent-ils ou non des supports comme l'exploitation DVD, la télévision à péage ? Les documents trouvés conviennent-ils au réalisateur² ? L'auteur a-t-il bien inventorié les fonds d'archives, ne sont-ce pas des archives déjà vues que le diffuseur, au dernier moment, plombera par un commentaire désabusé ? Par comparaison, le docudrama offre une totale liberté de ton et de construction. Il en remonte au responsable de l'unité documentaire, moins à l'aise pour critiquer un « film d'auteur » que quand il s'agit de pinailler sur la raison d'être de tel ou tel document d'archive anonyme.

Pour les producteurs élus, la « fictionalisation » du documentaire, et donc l'accès au *prime time* hertzien, est certes un bénéfice d'image, mais rime surtout avec une bien meilleure rentabilité. En fonction du genre du programme, le coefficient pondérateur fixé par le CNC pour le calcul du soutien financier lors de la diffusion télévisuelle varie considérablement : quand la fiction, l'animation et la captation de spectacles vivants bénéficient d'un coefficient de bonification de 3 pour la tranche de dépenses les plus hautes, le même coefficient plafonne à 1,3 pour le documentaire. Posé autrement, les aides maximales

engendrées par la diffusion d'un documentaire sur une chaîne de télévision française sont proportionnellement 53 % inférieures à celles d'un genre comme la fiction. Ainsi peut aussi s'expliquer le grand trek des producteurs de documentaires vers la fiction, genre tenu pour antithétique du documentaire jusqu'à tout récemment : « À force de lorgner du côté de la fiction, certains documentaires prétendent au soutien réservé à la fiction³. »

Les conséquences sur la filière documentaire se lisent encore à d'autres niveaux. L'importance des ressources consacrées à la coproduction ou au préachat de ces docufictions historiques a un impact direct sur tous les fournisseurs. La dotation annuelle affectée à ce genre étant inélastique, sauf à modifier celle des autres unités de programmes, l'enveloppe budgétaire est nécessairement consommée par un nombre plus restreint de projets. Les statistiques que mouline le CNC soulignent la tendance lourde : le volume de documentaires produits a, pour la première fois depuis 1997, baissé de 11 %, passant de 2 748 à 2 466 heures entre 2002 et 2003, chute confirmée en 2004, avec 2 256 heures produites (- 9,5 %) ⁴. Il y a fort à parier qu'en raison de l'effet de ciseaux entre une croissance annuelle de 7 à 9 % des dépenses d'exploitation et d'investissement du groupe France Télévisions d'une part, et une progression budgétaire de l'ordre de 3 % ⁵ d'autre part, les rallonges obtenues en 2004, soit 700 000 euros pour l'unité documentaire de France 2 et 2 millions d'euros en 2004 pour Patricia Boutinard-Rouelle sur France 3, ne survivront ni à un ou deux échecs d'audience inévitables ⁶ ni aux

1. De manière symptomatique, Daniel Boudet de Montplaisir, candidat malheureux à la succession de Marc Tessier à la présidence du groupe France Télévisions, met en exergue son souci de promouvoir « le rôle civique de la télévision publique pour mieux souder les citoyens », *La Tribune*, 8 juin 2005.

2. « Quand le réalisateur ne trouvait pas d'images en résonance avec le texte d'Alain Moreau, celui-ci devait modifier son commentaire, ou carrément renoncer à certaines séquences », écrit Thérèse-Marie Deffontaines. « Notre travail a été un long processus de mise en écho du texte et des images », dit Patrick Cabouat, à propos de *1945, France année zéro*, diffusé sur France 5 le 12 juin 2005 (*Le Monde*, 5-6 juin 2005).

3. Sophie Dacbert, *Le Film Français*, 27 juin 2003.

4. CNC, bilan, mai 2005.

5. Claude Bellot, *Rapport d'information sur le financement de l'audiovisuel public*, Commission des finances du Sénat, Rapport d'information 162 (1999-2000).

6. Pour confirmation de ce pronostic, il n'est que de se reporter au récent « coup de barre » de TF1 : « Après l'échec d'*Ils voulaient tuer de Gaulle*, la chaîne a décidé de lever le pied sur les docufictions », Isabelle Nataf, *Le Figaro*, 30 août 2005.

François Garçon

luttres internes entre les différentes unités de programmes au sein des chaînes. Tous investissements confondus (inédits EOF, inédits européens, achats de droits EOF et européens), le total versé par France 3 en 2003 pour 241 heures de documentaires ou magazines s'élève à 15,2 millions d'euros¹. Avec un investissement de 760 000 euros dans *Homo sapiens* pour un budget total de 3,7 millions d'euros, la contribution de France 3 est donc au moins trois fois supérieure à ce que cette même chaîne apporte en moyenne aux documentaires ou magazines diffusés aux heures de grande écoute. Faut-il préciser qu'une fois l'opération terminée, chacun sera prié de serrer les boulons ? Dans le même esprit, on attend avec intérêt de voir comment les 20 millions d'euros de crédits supplémentaires annoncés pour 2005 par le ministre de la Culture au profit de l'audiovisuel public et qui devraient bénéficier, selon l'intéressé, à la culture et aux programmes de connaissances, seront ventilés entre les différentes unités².

○ DE LA LEÇON D'HISTOIRE À L'IMPÉRATIF
DE DIVERTISSEMENT

La dérive vers le docufiction historique, à laquelle la télévision française de service public avait échappé jusqu'à présent et qu'elle semble découvrir avec ravissement, introduit d'autres enjeux. Quoiqu'on en pense, le nouveau produit consacre moins l'apparition d'un genre déjà vieux chez les Anglo-Saxons, qu'il marque surtout une régression scientifique par rapport à ce qu'il nous avait été donné de voir sur le petit écran. Les problématiques du style *Les Histoires extraordinaires* de Pierre Bellemare, ou *Monsieur X* sur France Inter semblent

1. CSA. *Bilan de la société nationale de programme France 3*, Les bilans du CSA, septembre 2004, p. 37 sq.

2. L'heure de fiction en *prime time* sur les grands diffuseurs hertziens est financée en moyenne haute à 1,2 million d'euros. Le financement du docufiction, notamment en raison de l'inexistence de ses coûts d'interprétation et des charges afférentes, se situerait en moyenne haute à 800 000 euros.

constituer l'ossature du documentaire nouveau. À eux seuls, les titres donnent le ton : *Assassinez Hitler*, *Sur la terre des dinosaures*, *Barbe Noire le pirate*. Le téléspectateur se retrouve feuilletant *Le Piège diabolique*, bande dessinée d'Edgard P. Jacobs où Mortimer, prisonnier d'une machine à remonter le temps détraquée, combat, entre autres, un tyrannosaure puis des contre-révolutionnaires sur une planète dévastée par une guerre nucléaire.

Après tout, objecteront certains, l'intrusion de la fiction et de la manipulation dans le documentaire sont des pratiques anciennes. Ainsi, Flaherty, dans *Nanouk*, vendait un pseudo-documentaire quand, en vérité, sur le terrain, il avait dirigé des acteurs. Les esquimaux, relève John Godmilov, ne s'appellent pas esquimaux, mais Inuits, ils sont polygames. En 1922, ils ne vivent plus dans des igloos, mais dans des maisons en bois, souvent équipées de radio pour suivre le cours des fourrures à San Francisco³. Objection fondée, qui fait dire à Yves Jeanneau que Flaherty serait l'inventeur du documentaire-fiction⁴. À cette nuance près que le film de Flaherty se voulait un pur divertissement ; les spectateurs dans les salles de cinéma ne venaient pas s'y éduquer, mais s'y distraire, découvrant, émerveillés, un exotisme total. Aujourd'hui l'imposture « fictionnelle » est d'autant moins justifiable qu'elle se pare du manteau de la science et convoque le public scolaire. Flaherty ne s'abritait pas derrière des professeurs du Collège de France ni ne remerciait en générique de fin une kyrielle de thésards spécialistes de la culture inuit. Le docufiction, en revanche, « s'emploie à faire passer une pilule scientifique en l'enrobant avec la dramaturgie propre à la fiction⁵ ». Pour certains chercheurs, sceptiques, l'opération *Homo sapiens* relève fondamentalement des « standards de la télé réalité » et, en quête

3. John Godmilow, « Kill the Documentary as We Know It », *Journal of Film and Video*, 54 (2-3), 2002, p. 3-10.

4. *Actions* n° 24, printemps 2005, p. 23.

5. Marc Belpois, *Télérama*, 5 janvier 2005.

Le documentaire historique au péril du « docufiction »

de caution savante, ne s'adosse que tactiquement à la recherche scientifique¹. Bien rares sont ceux qui se risquent à porter un jugement sur le fond tant le procédé d'écriture a pu sembler audacieux aux ignorants : « Prétentieux, indigeste, bourré d'inexactitudes, mal conçu [...] ce docufiction anticipe sans vergogne sur l'état de nos connaissances et transmet au grand public des idées fausses dans une succession incohérente de clichés sirupeux. Même à Disneyland ils n'auraient pas osé². »

Pourtant, mesurée à l'aune de l'audience, on conviendra que la recette paie. Sur ces cases spéciales, les téléspectateurs se comptent par millions. Sans commune mesure donc avec ce que drainent les documentaires historiques classiques, dont le succès, tel celui d'*Été 44*, reste exceptionnel. Pourquoi se plaindre de la nouvelle formule ? La télévision a tellement négligé, voire bafoué, la transmission des connaissances au profit d'une récréation permanente, s'est tellement exonérée de ses obligations réglementaires en matière de documentaire, le repoussant entre minuit et cinq heures du matin sur les chaînes hertziennes, que la diffusion de la moindre marchandise à coloration savante, par opposition à l'invasion des programmes de variétés, est célébrée comme une épiphanie. Voilà enfin la réhabilitation tant attendue d'un genre que l'on croyait disparu ! Au diable, dans ces conditions, « les chercheurs de poux³ », arc-boutés sur la critique d'authenticité. En vérité, tout n'est pas si simple, notamment au plan qui nous intéresse, celui de la connaissance historique.

○ LE NÉCESSAIRE DISCOURS ŒUCUMÉNIQUE

Très coûteux en comparaison des documentaires classiques, ces docudramas historiques doivent impérativement offrir des garanties en ce qui concerne l'audience. Financés comme des produits de *prime time*, ces docufictions sont confrontés aux impératifs de ces cases horaires, c'est-à-dire avec des objectifs en termes d'audience cent fois plus importants que ceux, par exemple, des chaînes thématiques. Yves Jeanneau l'exprime du reste sans grande précaution oratoire : « Dans l'idéal, je dois réunir cinq millions de personnes en première partie de soirée, deux millions en deuxième partie, alors qu'en troisième partie, il n'y a plus d'enjeu de masse : 600 000 spectateurs, c'est très bien. En réalité, on ne me demande rien. On ne m'a jamais imposé de faire 20 % de part de marché. Mais je sais que si je tombe en dessous de 11 %, je plombe les résultats de la journée. C'est une responsabilité. » Or, pour dépasser les sous-segments de clientèle et atteindre le public le plus vaste possible, parvenir à ces fameux 20 % de parts de marché, les recettes sont connues depuis longtemps et peu sujettes à variation. Hormis des événements exceptionnels ou imprévisibles (le 11 septembre), ces recettes se nomment « variété », « sport » (football), « long métrage à succès » ou « fiction ». Sauf à retourner, faute de public, à la programmation nocturne, le documentaire empruntera donc à la fiction les formules qui lui permettent d'accéder au *prime time*. Comme de juste, à France 2, « pour mieux prendre la vague [a été] mise en place une direction de programme bicéphale réunissant l'unité documentaire et celle de la fiction⁴ ».

Mais la fiction seule ne saurait suffire. Un autre ingrédient est indispensable, nocif quant à lui : l'œcuménisme. Il consiste à tenir un discours avant tout rassembleur. Le ressort de ce prêche n'est nullement

1. Boris Valentin, Jean-Michel Geneste, Serge Maury, Hélène Roche et Jacques Pelegrin, « *Homo sapiens* pouvait être plus savant », *Libération*, 29-30 janvier 2005.

2. Catherine David, *Le Nouvel Observateur*, 27 janvier-2 février 2005.

3. Marc Belpois, *Télérama*, 5 janvier 2005.

4. Alain Duvochel, *Le Nouveau Paysage audiovisuel français*, Toulouse, Éd. Anaëlle, 2005, p. 204.

François Garçon

idéologique, mais bel et bien économique. Pour atteindre l'audience large que leurs commanditaires ont assignée à ces documentaires, ces films ne doivent en aucune manière diviser le public par des propos iconoclastes ou partisans. C'est dire l'effort pour être consensuel, comme le confesse sans détour Dennis Wharton, responsable de la programmation sur la chaîne américaine Discovery. Pour l'intéressé, il s'agit de « suivre une ligne éditoriale tout public et non polémique ¹ ». *Exit*, désormais, des sujets comme la sinisation du Tibet ou les massacres de Tiananmen ². De fait, les sujets qu'abordent ces nouveaux documentaires historiques « fictionnalisés », très coûteux, sont l'Antiquité romaine, la mort d'Alexandre le Grand, la construction des cathédrales, le débarquement en Normandie, tous sujets qui déclenchent peu de tempêtes au sein des familles. Gageons que si « plus que jamais les gens ont besoin de sens et d'explications ³ », cela n'est sans doute pas sur les événements de Pompéi, sur la vie quotidienne des Romains sous Néron, sur *Les Champions d'Olympie* ⁴ ou sur la tentative d'assassinat du général de Gaulle que se portent les inquiétudes du plus grand nombre ou, plus simplement, leurs demandes de sens ⁵.

Sur ce plan, on se méfierait de l'assertion d'Hélène Coldefy, responsable de l'unité documentaire d'Arte, qui déclare : « Les documentaires qui apportent une véritable information sur le plan scientifique ou historique marchent ⁶. » Rien n'est moins sûr. Nous serions plutôt tentés de mettre la dramatisation à outrance et le savoir historique minimum comme premiers générateurs d'audience. Tendance bien vue par François Ekchajzer qui dénonce : « Il serait

regrettable que la perspective de généreuses audiences incite les chaînes à écarter désormais des projets historiques exigeants ⁷. » Et si par extraordinaire le producteur s'écartait du tracé idéologique, le diffuseur, en raison de l'effort financier consenti, se chargerait de lui rappeler la feuille de route. Écoutons Bertrand Mosca, ex-directeur des programmes de France 3, indique : « Il est important de trouver des sujets qui soient néanmoins rassembleurs » ; l'intéressé se croit néanmoins tenu de pondérer son propos : « ce qui ne signifie pas consensuels ⁸ ».

Le nouveau documentaire historique, celui forgé pour le *prime time* des grandes chaînes hertziennes, doit donc être non seulement « fictionnalisé », mais encore une œuvre rassembleuse, œcuménique, destinée à satisfaire aux attentes de ses commanditaires à proportion des financements consentis. Voilà pourquoi, en quête de tous les spectateurs potentiels, le politiquement correct s'installe au pilotage automatique. Sur le petit écran, *Gladiator* ou *Le Dernier Jour de Pompéi* parlent le langage Benetton : un Blanc, un Noir, souriants, tous bons enfants, rarement méchants. Les situations sont simples, voire simplistes. C'est la condition pour que, à la différence de *Nuit noire* (sur le massacre des Algériens à Paris le 17 octobre 1961), leur potentiel commercial soit planétaire. À John Lynch, responsable scientifique à la BBC, revient la palme de la lucidité : « En *prime time*, on ne doit pas faire travailler les téléspectateurs. La majorité des gens qui regardent BBC1 en *prime time* ne connaissent rien à Pompéi. Ils veulent du divertissement ⁹. » On appréciera la franchise brutale du Britannique, notamment lorsqu'on la confronte au baragouin mystificateur de ses homologues français.

1. Brian Taves, « The History Channel and the Challenge of Historical Programming », *Film & History*, 30 (2), 2000, p. 14.

2. Denis Wharton, « Channeling the Market : Q & A With Greg Moyer », *Variety*, 3-9 avril 1995.

3. Thierry Garrel, *Écran total*, 16 juin 2004.

4. Emmanuel Miquet, *Le Film français*, 8 avril 2005.

5. « Apparemment, la préhistoire est un bon filon », note pertinemment Marc Belpois, *Télérama*, 5 janvier 2005.

6. Cité par Serge Siritzky, *Écran total*, 16 juin 2004.

7. *Télérama*, 23 mars 2005.

8. *Le Film français*, 27 juin 2003.

9. Francis Comu et Armelle Cressard, *Le Monde*, 14 février 2004.

Le documentaire historique au péril du « docufiction »

○ LE DOCUMENTAIRE HISTORIQUE,
UN GENRE MENACÉ

Au final, la fiction n'est pas loin de l'avoir emporté sur le documentaire, décrété ringard pour des responsables de chaîne n'ayant plus que l'audimat pour instrument de visée. Appareil de mesure d'autant plus absurde sur les chaînes thématiques que les audiences sont et restent de toute manière confidentielles, comme en témoignent tous les résultats du Média-CabSat. L'abus de ralentis, les reconstitutions animées par des figurants costumés et mobilisés parmi les membres des sociétés savantes, ne font que creuser le fossé entre le propos savant et la dérive fictionnelle. Aux États-Unis, cette tendance est le fait des chaînes commerciales¹. En Grande-Bretagne, le service public a fait preuve d'une telle audace dans le traitement des sujets de politique intérieure, et ce depuis tant d'années, que ses responsables assument, sans état d'âme, d'alterner le pire et le meilleur en matière de docudrama, de docufiction, etc. En France, c'est un service public, penaud et pris dans des logiques contradictoires à l'image de ses financements hybrides, qui hérite de ce « genre nouveau² », inventé ailleurs, et qui s'en fait le héraut³. Sauf à cultiver le cynisme, nul ne peut se réjouir de ce culte rendu sans nuance à un produit réchauffé⁴. Pour les fournisseurs de documentaires, qui font encore la différence entre docu-

mentaire et télé réalité costumée, des heures sombres s'annoncent. L'effet « pervers » le plus visible sera sans doute, comme le redoute le syndicat des producteurs indépendants (SPI), une priorité donnée au « documentaire exceptionnel » de *prime time*, au détriment des documentaires dits traditionnels. De fait, une fiction historique comme *Nuit noire*, que la presse s'acharne à ranger sous le label « docufiction », affiche un budget de 4 200 000 euros, soit le prix d'un long métrage de fiction destiné à la salle. Il est évident que sous l'angle financier, primordial, les opérations du type *Nuit noire* ne peuvent être qu'exceptionnelles. L'autre effet pervers, lié au précédent, est l'assèchement probable du financement affecté aux documentaires historiques ou géographiques classiques. Le système des vases communicants conduira à un transfert mécanique des ressources plafonnées de l'unité documentaire, et ce au bénéfice de ces genres nouveaux qui combinent vedettariat coûteux et œuvres de pure imagination plus ou moins savamment documentées. Parions que ni le documentaire ni les œuvres de création ne sortiront gagnants de cette quête vaniteuse de stars, supposées aimer l'audience télévisuelle. Quand le directeur général d'Arte, Jérôme Clément, déclare : « notre objectif est de nous renouveler assez profondément pour séduire un large public⁵ », on peut être certain qu'il se fourvoie dans la logique des chaînes hertziennes commerciales, à l'affût de tous les spectateurs, et que le résultat final sera nécessairement moins bon que ses concurrents, mieux outillés et dotés d'un savoir-faire réel pour « séduire un large public ». Le temps est enfin venu des « formes narratives simples y compris sur Arte et France 5⁶ ».

Aux sceptiques qu'assomment ces débats byzantins sur la qualification des

1. Voir Brian Taves, « The History Channel and the Challenge of Historical Programings », in Gary R. Edgerton, *op. cit.*, p. 275.

2. Selon Guy Duthéil, *Le Monde*, 7 juin 2005.

3. À la question du journaliste : « Dans le documentaire du documentaire-fiction, on peut vraiment dire que vous une pionnière ? », Patricia Boutinard-Rouelle répond : « En France, oui. » L'interviewée juge cependant bon d'ajouter : « Mais il faut rendre à César ce qui lui appartient : ce sont les Anglais et la BBC qui ont inventé le genre en 1997 avec *Sur la terre des dinosaures* que j'ai coproduit et qui a effectivement marqué un tournant dans l'histoire du documentaire » (Patricia Boutinard-Rouelle, *Actions#24*, printemps 2005, p. 20).

4. Lire à ce sujet John Comer, « Performing the Real, Documentary Diversions », *Television & New Media*, 3, août 2002, p. 266-269.

5. Patrick Suquet, *Écran total*, 26 novembre – 2 décembre 2003.

6. Xavier Camiaux, producteur, *Télérama*, 23 mars 2005.



François Garçon

programmes, on rappellera que tous ne se valent pas, qu'une fiction n'est pas un documentaire, qui n'est pas un magazine. Pour ce qui concerne le documentaire historique, le métissage des genres emmené aujourd'hui par la fiction consacre le triomphe du divertissement sur un des rares territoires audiovisuels où sa domination n'était pas manifeste. Semble ainsi exaucé le vœu d'Yves Coppens de ne plus voir de documentaires traitant leurs sujets « sous des formes didactiques et austères ¹ », comme si, étrangement, ces mots avaient une connotation obscène pour ce professeur au Collège de France. Dont acte : vive la récréation ! Cela n'est certainement pas une bonne nouvelle pour les historiens, ni pour ceux qui, au contraire du constat dé-

1. Yves Coppens, *Télérama*, 23 mars 2005.

sabusé de Neil Postman qui tient la télévision pour un parc de loisirs ², pensent que la télévision peut en certaines occasions offrir autre chose que du strict délassément.

2. Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death, Public Discourse in the Age of Show Business*, New York, Penguin Books, 1986.



François Garçon est maître de conférences à l'université Paris-I – Panthéon-Sorbonne. Il a travaillé à Havas, Canal+, TF1 et Film Finances Inc. Ses recherches portent sur l'histoire et l'économie du cinéma et de l'audiovisuel. Il est notamment l'auteur de *L'Économie des jeux vidéo (52 minutes, production Mozaïque Films/France 5, 2002)*. Son prochain ouvrage à paraître s'intitule *La Distribution cinématographique en France 1907-1957. Apparition, essor et développements du commerce des films.* (fgarcon49@free.fr)

Annexe 5

Quatrième rencontre du CNC, *Du documentaire à la fiction : quelles écritures pour parler du réel ?* - Lundi 2 juin 2008.

Résumé :

Autour de Laurent Heynemann, scénariste et réalisateur, de nombreux intervenants abordent le thème du docufiction et la place de la fiction dans leurs documentaires. Jérôme Prieur, écrivain, scénariste et réalisateur, met en avant le vice inhérent du docufiction : les fausses archives.

Nicolas Mazars, quant à lui, est juriste à la SCAM. Il revient sur les frontières entre fiction et documentaire et les problèmes que cela engendrent concernant l'inscription pour le financement du docufiction. Un docufiction doit-il s'inscrire auprès de la SCAM pour les documentaires ou celui de la fiction auprès de la SCAD ?

Du documentaire à la fiction : Quelles écritures pour parler du réel ?

Quatrième Rencontre CNC-Sacd-Scam (Deuxième Cycle)

Lundi 2 juin 2008

Animateur : **Laurent Heynemann**, scénariste, réalisateur

Participants (par ordre alphabétique) :

A la table :

Denis Freyd, producteur (Archipel 33)

Yves Jeuland, auteur et réalisateur

Gérard Mordillat, romancier, scénariste et réalisateur

Jérôme Prieur, écrivain, scénariste et réalisateur

Bernard Stora, scénariste et réalisateur

Alain Tasma, scénariste et réalisateur

Les biographies de ces intervenants sont disponibles à la fin de la synthèse de la rencontre.

Interventions institutionnelles :

Alice Delalande, chargée de mission à la direction de l'audiovisuel du CNC pour le Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle (fiction et animation)

Anthony Delnomdedieu, responsable du service de la négociation des contrats de production audiovisuelle à la Sacd

Nicolas Mazars, juriste à la Scam

Catherine Merlhiot, responsable du département formation, écriture et développement au CNC

Jacques Fansten, réalisateur et président du Conseil d'Administration de la Sacd, ouvre la rencontre en rappelant que son objectif est de confronter des auteurs plus ou moins jeunes et expérimentés à d'autres auteurs. « Il était naturel de s'associer avec la Scam pour le rendez-vous d'aujourd'hui

puisque le documentaire est au cœur de cette rencontre » ajoute-t-il, avant de passer la parole à Laurent Heynemann qui présente les participants.

Yves Jeuland : « Je me sers des outils de la fiction dans la construction de mes documentaires »

Le premier à faire part de son expérience est Yves Jeuland, réalisateur de plusieurs documentaires, dont *Paris à tout prix* (2001) et *Comme un juif en France* (2007). « On appelle souvent le documentaire le cinéma du réel. Cependant je ne me considère pas tout à fait comme un cinéaste car mes films ont été diffusés sur le petit écran et non en salles. Dans mes documentaires, je traite du réel d'hier (*Comme un juif en France* se déroule de l'affaire Dreyfus à aujourd'hui) mais également de la réalité d'aujourd'hui (je raconte alors une histoire en train de se vivre, comme dans *Paris à tout prix*). Spontanément, je pensais évoquer aujourd'hui plutôt mes documentaires abordant la réalité contemporaine, même s'il existe des échos de cette réalité dans mes films traitant du passé.

Ce qui pour moi rapproche le documentaire de la fiction c'est la façon d'aborder ces réalités. Je ne travaille pas comme pour un journal télévisé ou un reportage. Je me sers des outils de la fiction dans la construction de mes documentaires, qui ont une narration dramatique plus ou moins affirmée. Par exemple, mon film sur les élections municipales de Paris tourné entre 1999 et 2001 : évidemment ces élections étaient suivies aussi par des journalistes. Il me fallait me distinguer du reportage. J'ai donc travaillé sur un mode théâtral, en demandant au comédien Claude Rich d'être le conteur de l'histoire. Petite digression...Quand *Paris à tout prix* a été diffusé sur Canal + en avril 2001, c'était une semaine avant les débuts de *Loft Story*. Les mois qui suivirent, les médias ne parlaient plus que du Loft et de la télé réalité. Si je cite cette anecdote, c'est parce que le Loft, partant d'une situation provoquée filmée comme de la vidéo surveillance, était en totale opposition avec le travail documentaire. L'inverse en

quelque sorte puisque le documentaire part d'une situation réelle mais qu'il y a « quelqu'un » derrière la caméra...

Pour revenir à mon mode de travail, je me rapproche de la forme et des outils de la fiction par l'utilisation du temps : je prends beaucoup de temps pour la préparation, le tournage et le montage de mes films. Ainsi *Comme un juif en France* a bénéficié de neuf mois de montage. La durée donne une liberté qui fait aussi la spécificité du documentaire. Le montage, qui me passionne, est un gros travail, surtout quand on travaille avec des archives. Avoir du temps, ne pas être soumis à la concurrence, à l'immédiateté, me permet de chercher à être en décalage, en retrait par rapport à l'actualité elle-même, surtout lorsque ce que je filme est également suivi par des journalistes. On peut choisir de filmer ceux qui filment, filmer quand ils ont fini de filmer, filmer là où ils ne filment pas, filmer ceux qui écoutent quand les autres filment ceux qui parlent...Et surtout de ne pas noyer l'image avec le commentaire. Je souffre du fait que dans le domaine du documentaire, de plus en plus de réalisateurs ne s'intéressent pas assez à l'image. Je vois souvent des films qui pourraient être d'excellentes émissions de radio ou de bons livres mais qui sont de mauvais films Or un documentaire ne traite pas d'un sujet, il raconte des histoires et en cela, il se rapproche de la fiction. Par exemple, mon père, qui est enseignant, était déçu après avoir vu *Etre et avoir* de Nicolas Philibert : il se plaignait de l'absence de certains aspects des cours de l'instituteur. C'est un malentendu fondamental, car un documentaire n'est pas un compte rendu, il raconte une histoire en toute subjectivité. De la même façon, je considère que dans mes films, il y a des personnages, et j'assume ce terme : ils ne répondent pas à une logique de représentativité ou de quota. Le choix est plus dramatique que journalistique.»

Laurent Heynemann rappelle que si les frères Lumière sont les inventeurs du documentaire et Méliès celui de la fiction, Godard les rassemblait en disant : « pour faire du Méliès, il faut avoir beaucoup d'années Lumière derrière soi ».

En 1993 Gérard Mordillat et Jérôme Prieur écrivent et réalisent simultanément un documentaire, *La véritable histoire d'Artaud le Môme*, et une fiction, *En compagnie d'Antonin Artaud*.

Jérôme Prieur raconte la genèse de ces deux films : « vers 1990, je travaillais à l'Ina où je produisais *Les Hommes-Livres*, une série documentaire d'une vingtaine de films sur les grands écrivains français contemporains et vivants. Gérard Mordillat réalisait un film de cette collection sur Béatrix Beck, l'auteur de *Léon Morin prêtre*. Alors que nous revenions ensemble d'un tournage en Normandie, Gérard a évoqué un livre de Jacques Prevel dont il voulait faire un film, *En compagnie d'Antonin Artaud*. Nous avons parlé ensemble de quantité d'écrivains, mais jamais d'Antonin Artaud. Cela me paraissait impossible de faire un film sur la vie de ce personnage. J'avais écrit sur Antonin Artaud, je connaissais Prevel, qui en dehors de son œuvre poétique, avait tenu un journal de ses rencontres quotidiennes avec Artaud quand ce dernier était à l'asile d'Ivry en 1946. En découvrant ce livre, j'ai compris pourquoi Gérard avait pensé à un film. C'est un récit précis, exact et méticuleux, un texte très documentaire, qui dresse le portrait d'un Antonin Artaud réel et non pas « statufié ». Nous avons écrit un premier scénario ensemble d'après ce journal, et nous ne nous sommes préoccupés qu'ensuite de la question des droits ! Grâce à Flammarion, nous avons retrouvé le fils de Jacques Prevel qui a contacté Gérard à 5h du matin, car il était forain... Nous avons alors découvert que la veuve de Jacques Prevel, était toujours vivante. Rolande Prevel nous a fait confiance tout de suite, elle nous a reçus chez elle à Choisy-le-Roi et pendant deux heures nous sommes passés de l'autre côté du temps : Antonin Artaud venait de quitter la pièce. Elle a évoqué tous ses souvenirs, nous a montré des dessins d'Artaud, son jeu de tarot, le journal manuscrit de Prevel... Sans le prétexte de ce film, nous n'aurions jamais fait cette rencontre capitale. Nous avons l'impression d'avoir découvert la Lune. Pourtant nous connaissions Henry Thomas, Marthe Robert, Paule Thévenin, nombre de témoins vivants de

cette époque. Nous aurions pu penser à faire un film tant qu'il en était encore temps ! Mais il a fallu cette rencontre avec la veuve de Prevel pour que nous comprenions qu'Antonin Artaud venait seulement de passer la porte et que nous ressentions la nécessité d'un film documentaire s'ajoutant à la fiction. Car ce journal évoque les jeunes gens qui vivaient autour d'Artaud entre 1946 et 48, des intimes de Prevel, et nous ne pensions pas qu'autant d'entre eux seraient encore vivants. Cette période de deux ans fut très riche : malgré son apparence de mort vivant, Artaud a beaucoup publié alors, dessiné énormément, il avait une activité intense et une énergie phénoménale en compagnie de ce groupe de jeunes qui le galvanisait. Pour eux tous, il y a eu un avant et un après Antonin Artaud. Nous avons donc cherché à raconter cette histoire avec les armes du documentaire et de la fiction. »

Gérard Mordillat commence par revenir sur l'ambiguïté des passerelles entre les genres documentaire et fiction : « Je me considère comme un cinéaste sans faire le distinguo entre les genres. Après tout, *La forteresse assiégée* a reçu un prix du documentaire alors que c'est une fiction à 97% ! Ce qui m'importe, c'est le cinéma comme écriture. Avec la fiction sur Antonin Artaud, nous avons reçu une sorte de cadeau, qui était ce documentaire imprévu : nous connaissions l'un et l'autre beaucoup des compagnons d'Artaud, nombre d'entre eux étaient très âgés et avaient beaucoup à raconter. Ainsi Marthe Robert, qui a peu écrit sur Antonin Artaud, avait des tas de choses à dire. C'est pourquoi sans doute ce film prévu pour durer une heure en a fait trois ! Nous l'avons tourné dans l'urgence avant même de tourner la fiction. C'était un cadeau, car c'était des personnes extraordinaires. Leurs témoignages allaient tout à fait dans le sens de ce que nous avons pu lire dans le journal de Prevel et écrit dans le scénario de la fiction. D'ailleurs, François Catonné qui était le directeur photo des deux films, nous a fait remarquer que le documentaire, *La véritable histoire d'Artaud le Môme*, a plutôt un titre de fiction, et vice versa, puisque la fiction s'appelle *En compagnie d'Antonin Artaud*, qui ferait un bon

titre de documentaire. Lorsque l'on projetait la fiction suivie du documentaire, les spectateurs avaient le sentiment d'avoir vu vieillir les personnages le temps d'une projection ! Le documentaire a nourri la fiction et inversement. Nous avons dépassé la différence classique qui veut que le documentaire soit dans l'explication et l'introspection, et la fiction dans le récit et le rêve. Au final, les deux films sont puissamment à la fois documentaire et fiction. »

Denis Freyd, producteur, Archipel 33 : « c'est dans le dialogue avec le réalisateur qu'on trouve la forme juste ».

« Je préfère parler de la fiction sur Antonin Artaud, car ce sont Les Films d'Ici qui ont produit le documentaire. Je n'ai pas participé à l'aventure double. Mais en tant que producteur, je travaille sur les deux genres : en effet les cinéastes avec qui je collabore, Abderrahmane Sissako, les frères Dardenne, Mariana Otero, Patricia Mazuy, réalisent à la fois de la fiction et du documentaire, tout comme Gérard Mordillat et Jérôme Prieur.

Qu'il s'agisse de docu-fictions, ou de fictions inspirées du réel, ce qui importe selon moi c'est d'arriver à faire des films en respectant le point de vue singulier d'un auteur. Tout récemment au festival de Cannes, Claire Simon présentait *Les Bureaux de Dieu*, un film sur le planning familial dans lequel des actrices jouent à partir de témoignages réels de femmes. Dans *Waltz with Bashir*, Ari Folman met en scène des entretiens sous forme d'animation. Jia Zhangke fait rejouer des entretiens avec des ouvrières par des actrices dans *24 City*. Il faut trouver les formes justes par rapport au sujet qu'on a envie de traiter et au point de vue de l'auteur. Mon travail de producteur c'est d'accompagner les auteurs, de les aider à trouver cette forme juste. *Histoire d'un secret* de Marianna Otero, *Hôtel du parc* de Pierre Beuchot, *Bamako* d'Abderrahmane Sissako, est-ce de la fiction ou du documentaire ? Ce sont des formes hybrides, mais de vrais projets cinématographiques qui ont leur identité. Pour moi, il n'y a pas de hiérarchie entre les genres.

Je vais vous donner un autre exemple : le travail de Gérard Mordillat et Jérôme Prieur sur *Corpus Christi, L'origine du christianisme* et *l'Apocalypse* aujourd'hui. Au départ nous avons décidé de travailler sur un projet de fiction, un scénario brillant sur le suaire de Turin, en trois époques. Mais quand Gérard et Jérôme ont commencé leurs recherches, rencontré des spécialistes, ils ont été fascinés par ce qu'ils découvraient et ce fut le départ de *Corpus Christi*, avec, à l'arrivée, 34 heures de documentaire ! Ils reviennent au suaire de Turin maintenant, alors que le projet a presque quinze ans d'âge... Ce qui est bien dans le cinéma, c'est que rien n'est jamais écrit. Qui aurait pu prédire qu'*Entre les murs* de Laurent Cantet serait acheté dans le monde entier et recevrait la Palme d'Or à Cannes, alors qu'il s'agissait de retranscrire les joutes oratoires d'un professeur de français et de ses élèves ? Les formes refusées un jour ont leur place le lendemain. Et c'est dans le dialogue avec les auteurs qu'on trouve la forme juste. *En compagnie d'Antonin Artaud* soulevait des problèmes classiques de fiction, c'est à dire de casting et de mise en scène. Toute la question était de savoir comment représenter ce personnage hors du commun et faire dire ses textes par un acteur. J'ai accepté le choix de Samy Frey pour Artaud, mais la proposition de Mordillat de prendre son beau-frère pour jouer Prevel m'a davantage inquiété (rires). En fait il s'agissait de Marc Barbé, qui faisait là ses débuts à l'écran et il est époustouflant. L'avantage d'une fiction, c'est la maîtrise en amont. Un documentaire doit davantage émettre une hypothèse. »

Le grand Charles de Bernard Stora est-il une forme de docu-fiction ?

« J'aime énormément les documentaires, j'en regarde beaucoup, mais je serais sans doute incapable d'en réaliser. Je n'estime pas avoir de talent dans ce domaine. Je m'en tiens donc à la fiction. » résume Bernard Stora. « Le projet du *Grand Charles* est venu par mon producteur, Jean-Pierre Guérin : il a été agrégé d'histoire et journaliste et se

souvenait être venu en reportage dans la maison de de Gaulle après sa mort. Colombey-les-deux-églises est situé dans une région pas très gaie, la maison elle-même, La Boisserie, était sombre, humide, perdue au fond d'un vallon. Un jour de janvier 1946, sortant de la guerre et du gouvernement, de Gaulle décide pourtant de démissionner en pensant qu'on allait le rappeler très vite. En fait, il est resté douze ans dans cette maison (rires) ! Eloigné du pouvoir, il est revenu en 1958 après un coup d'Etat plus ou moins légal. La question de base, c'était : « comment un homme qui sort d'une période aussi glorieuse, qui a exercé le pouvoir, vivait-il dans cette maison ? ». J'ai aimé cette idée qui pour moi était autant de l'ordre du documentaire que de la fiction. Le sujet peut être traité sous forme de fiction, mais comme on est en présence d'un personnage historique, il relève aussi d'une approche documentaire. On appelle ça du docu-fiction, mais ça n'est pas un terme très sympathique... Pour *Le grand Charles*, mon producteur et moi-même avons comme référence un film allemand très intéressant, *Thomas Mann et les siens*, qui avait été diffusé sur Arte. Il mélangeait des archives (Thomas Mann en famille), de la fiction, et des témoignages (comme sa fille, par exemple). Nous avons choisi de travailler sur ce principe. Il y avait au départ la volonté de raconter des faits peu connus, dont il ne subsiste aucun témoignage. Nous avons fait des interviews de personnalités comme Olivier Guichard ou de Jacques Baumel, qui avaient été proches du général, mais ces témoignages se sont finalement révélés un peu décevants. C'était une parole officielle, reconstruite et figée par le temps. Finalement, nous ne les avons pas retenus dans le projet final. La fiction permet d'imaginer comment des processus complexes de décisions ont pu se dérouler, d'en proposer un schéma cohérent. Ce n'est pas un travail de nature scientifique, mais c'est pourtant intéressant d'un point de vue historique. Ce qui me passionne ce sont les mécanismes, les médiations, comment l'Histoire s'écrit au travers de la complexité de l'humain. De ce point de vue, la fiction est un très bon outil. Ainsi, la deuxième partie du

Grand Charles traitait de la reconquête du pouvoir par De Gaulle. Les événements d'Algérie ont permis un coup d'état légal, mais dans quelle mesure de Gaulle l'a-t-il téléguidé ? Comment ses propres collaborateurs ont-ils monté une série d'opérations, dont il était sans doute informé, qu'il avait d'une certaine façon inspirée, mais dans lesquelles il n'était pas directement impliqué ? Encore une fois, la fiction est particulièrement bien armée pour raconter cette subtilité des rapports humains et politiques. Le grand Charles avait d'une façon très consciente l'ambition de présenter une vision cohérente d'un certain nombre d'événements dont personne ne connaissait précisément le déroulement exact. Est-ce de la fiction ? Oui, certainement. Est-ce du documentaire ? Sans doute un peu.»

***Opération Turquoise* d'Alain Tasma : « quelles sont les armes de la fiction pour rendre compte d'une réalité complexe ? »**

« Pour ce sujet, le choix de la fiction a été immédiat. J'avais réalisé *Nuit Noire* pour Cipango à propos des manifestations du FLN d'octobre 1961. Après sa diffusion sur Canal+, nous voulions poursuivre avec un autre film. J'ai donc proposé deux sujets : un sur Massoud en Afghanistan, et l'autre sur le Rwanda. Le directeur de la fiction, Fabrice de la Patellière, a préféré le Rwanda à cause du rapport direct avec la France. Pour le scénario de *Nuit Noire*, le choix de Patrick Rotman avait été évident mais pour *Opération Turquoise*, la seule chose que nous savions c'est que nous souhaitions parler des relations d'assistance militaire entre la France et le Rwanda. Nous avons choisi un pur scénariste de fiction, Gilles Taurand. Sans doute parce que j'avais lu beaucoup de livres sur le Rwanda, vu beaucoup de documentaires, et qu'aucun ne traitait de cette Opération Turquoise. C'était une vraie zone d'ombre. La plupart des livres étaient écrits par des militaires français ou des associations qui avaient un désir fort d'impliquer la France dans le génocide. Le terrain était donc miné, complexe, et la vérité étant très difficile à trouver, la

fiction et l'intuition paraissaient être les meilleures solutions. Nous ne prétendions pas détenir la vérité, mais nous avons pris le risque de proposer des faits sans en être certains. Nous avons rencontré des militaires, mais toujours de façon officieuse. Aucun n'a parlé en son nom propre et au grand jour. Au Ministère de la Défense nous avons été très bien reçus et à de nombreuses reprises, mais les rendez-vous n'aboutissaient jamais à rien. Une fois le film terminé, on nous a évidemment reproché de ne pas avoir rencontré ceux-là mêmes que l'on nous empêchait d'approcher. Le choix de la fiction est presque égoïste, car j'ai du goût pour la fiction davantage que pour le documentaire, je ne saurais l'expliquer. Ce qui me rapproche du documentaire, c'est le sujet : il n'était pas question de réaliser ce film ailleurs qu'au Rwanda. Si déjà on ose traiter du génocide, la moindre des choses c'est de s'y frotter un peu, de se mettre en danger en confrontant le scénario à l'épreuve de la lecture et du regard des Rwandais. Il y a eu des moments durs et forts : pour les scènes mettant en relation Tutsi et Hutu, je définissais juste un canevas et je disais moteur sans bien savoir ce qui allait se passer. On ne peut pas dire à l'acteur comment tenir une machette, ou comment on s'en protège... La fiction a ses limites. Quand Laurent Heynemann met en scène la torture, il s'est sans doute posé les mêmes questions : jusqu'à quel point peut-on demander à un acteur de faire certains gestes, de simuler certaines émotions ? Moi je leur disais qu'il y avait deux façons de témoigner : par la parole, mais aussi en revivant les scènes. Les personnes refusaient, ricanaient, mettaient du temps avant d'accepter de jouer. C'était important de témoigner, car ici, on ne sait déjà plus vraiment qui a tué qui pendant le génocide Rwandais, et quel était le rôle de la France... C'est une façon de ne pas oublier. Utiliser la fiction permet d'amener le spectateur à regarder ce qui est inadmissible et irregardable. »

Le fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle du CNC soutient documentaires et fictions.

Catherine Merlhiot, responsable du département formation, écriture et développement au CNC, commence par présenter le fonds du côté du documentaire.

« Je ne veux pas vous noyer dans les détails, mais plutôt me limiter aux objectifs de cette aide et aux raisons de son importance. Le fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle a été mis en place fin 2005, prenant le relais de l'aide à l'écriture et au développement du documentaire de création qui existait depuis 1984, en mettant l'accent sur l'innovation. Nous avons doublé l'enveloppe, qui est passée de 500 000 à 1 million d'euros. L'aide existe en deux temps : en premier lieu un auteur peut proposer son projet seul, sans producteur ni diffuseur. Yves Jeuland l'a souligné tout à l'heure, un auteur a besoin de temps. Récompenser son travail d'écriture, c'est lui donner les moyens de l'approfondir. Pratiquement, nous donnons 7000 euros. Les projets aidés à l'écriture sont résumés sur le site internet du CNC, et envoyés à des producteurs. Dans un second temps, si un producteur se manifeste, il peut solliciter une aide au développement auprès du CNC, qui peut aller de 15 000 euros en moyenne, jusqu'à 20 000 euros. Et ces aides ne sont pas remboursables. Au moment où nous préparons le débat, les participants soulignaient la difficulté d'écrire un scénario pour un documentaire. Mais le CNC n'est pas si exigeant : nous demandons sept pages minimum, en accordant beaucoup d'attention à la note d'intention du réalisateur. C'est un exercice qui n'est jamais inutile et qui peut même aider l'auteur à préciser ses choix et y voir plus clair. Nous avons fait des expériences de lectures de scénarios de documentaires, avec des comédiens ou l'auteur, dans le cadre de festivals. Ainsi au Cinéma du Réel, nous avons organisé une lecture du scénario de Vincent Dieutre *Fragment sur la grâce*, qui avait obtenu l'avance sur recettes. Cette lecture a aidé ensuite le réalisateur à faire ses choix de réalisation. Le scénario n'est pas un exercice arbitraire, la commission du Fonds a besoin d'avoir des choses à lire pour accorder les aides ! Enfin précisons ce que le CNC entend par innovation :

les textes parlent de projets innovants « au regard de la réalisation, du format et de la dramaturgie ». Ce qui nous importe, c'est de lire un projet où l'on voit un auteur, avec un réel point de vue. »

Laurent Heynemann intervient ensuite pour préciser que l'innovation est un mot qui fait suite à une pression des auteurs pour que les aides sélectives du CNC soient, comme le disait Malraux de l'avance sur recettes, « un moyen de corriger les aberrations du marché » : « le formatage est une pente à la télévision qui s'est d'ailleurs heureusement légèrement incurvée dans le bon sens aujourd'hui. Mais il y a cinq ans, le formatage des œuvres était catastrophique. Nous avons demandé au CNC de prendre ses responsabilités pour éviter que l'inspiration des auteurs ne soit totalement laminée. Un Ministre que je ne citerai pas, dans sa grande sagesse, a demandé la création du fonds d'innovation au CNC pour soutenir des auteurs dans l'audiovisuel qui ont une originalité ou des initiatives. C'est ce qui, selon moi, a allumé la mèche. »

Catherine Merlhiot précise qu'il s'agit d'une aide à l'écriture et au développement, qui peut ensuite être complétée par d'autres aides à la production, comme l'avance sur recettes ou le Cosip etc.... Répondant à une question sur les motivations des refus de projets, elle rappelle que « le CNC répond à tous ceux qui sont refusés en plénière comme en pré-lecture : nous résumons au téléphone ce qu'a dit la commission. Nous ne le faisons pas par écrit, faute de temps. » En réponse à une autre question sur la mise en production des projets soutenus par le Fonds, elle cite un premier bilan des deux premières années de fonctionnement : « dans le domaine du documentaire, sur quarante à cinquante projets aidés chaque année, à peu près la moitié sont en production, aussi bien dans le circuit cinéma que télévision. De plus, le bilan montre que l'articulation entre l'aide à l'auteur et l'aide au développement fonctionne bien. »

Alice Delalande, chargée de mission au CNC, vient à son tour présenter le Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle pour la

fiction : « il a été créé également fin 2005, en concertation entre professionnels de l'audiovisuel, le CNC et le Ministère de la culture, pour favoriser la création dans le domaine de la télévision. Le dispositif est le même que pour le documentaire, puisqu'il s'agit d'une aide à l'écriture exclusivement réservée aux auteurs dont l'examen se fait de façon totalement anonyme, décision et chiffrage compris et d'une aide au développement pour les producteurs des projets qui ont déjà bénéficié d'un soutien à l'écriture. Les montants sont plus élevés qu'en documentaire, puisque notre budget total est de 3 millions d'euros en fiction et 500 000 euros en animation. A l'écriture, nous proposons des aides de 10 à 35 000 euros, versées en deux temps. Nous proposons également des aides en deux temps qui permettent à la commission de verser une première aide pour avoir un état d'avancement du projet qui repasse ensuite en commission et peut éventuellement déclencher un complément d'aide s'il est convaincant. Les aides au développement, versées aux producteurs, représentent des montants plus élevés, puisqu'elles prennent en compte d'éventuels frais de documentation, l'apport d'un consultant, des frais de repérages, un travail sur le visuel et la musique, la fabrication d'un teaser... Sur le site du CNC, on peut consulter la liste des œuvres aidées à chaque fin de commission, leur pitch, les contacts avec les auteurs. Nous faisons en parallèle un travail auprès des producteurs en leur envoyant les résumés des projets aidés avec les contacts des auteurs, en faisant des lectures de scénarios dans différents festivals, en y distribuant des plaquettes présentant les projets aidés.

Puisque l'on parle aujourd'hui de ces projets hybrides que sont les docu-fictions, on peut se demander quel est le bon guichet pour eux ? En travaillant en concertation avec l'équipe de Valentine Roulet qui chapeaute la partie documentaire du fonds, nous examinons les projets limitrophes sur les deux genres au cas par cas pour déterminer le guichet où il aura les meilleures chances d'être lu et entendu. Pour certains projets du Fonds de fiction, le réel est souvent une matière première

qu'on détourne : nous avons par exemple aidé un petit journal d'événements historiques absurdes et décalés mais aussi des documenteurs qui reprenaient ou reconstituaient des images d'archives pour leur faire dire autre chose... Le réel y est donc souvent traité « de biais » et je remarque par ailleurs que le mélange des genres est de plus en plus pratiqué et très intéressant à explorer.

Pour ou contre l'intrusion du réel dans la fiction ?

Une personne du public revient sur l'exemple soulevé par Denis Freyd plus tôt dans le débat, le mélange des genres pratiqué dans les films sélectionnés cette année au festival de Cannes : « l'intrusion du réel dans la fiction, est-ce une tendance lourde ? » Denis Freyd, propose sportivement une théorie : « c'est une question très difficile. Il existe aujourd'hui un formatage de la fiction commerciale, et un certain nombre de cinéastes ont envie de parler différemment du monde qui nous entoure. On peut citer par exemple Abdellatif Kechiche, Luc et Jean-Pierre Dardenne, Ari Folman ou Laurent Cantet. Plus la fiction sera cantonnée par certains dans le pur divertissement, plus des auteurs auront envie de travailler formellement à la frontière des genres. C'est un mouvement de balancier permanent. Mais je voudrais préciser que la tendance consistant à exiger des jeunes réalisateurs que leur première œuvre soit innovante leur rend parfois la tâche impossible. Il faut accepter que les jeunes cinéastes proposent des projets de qualité mais qu'ils ne révolutionnent pas forcément tout ! Ainsi, beaucoup de documentaires de cinéma direct, impliquant pour le réalisateur un travail d'immersion dans un lieu (la prison, la poste, l'école, l'entreprise) ont vu le jour dans le sillage d'Arte. Maintenant les télévisions estiment qu'on en a fait le tour, et ça devient compliqué d'innover : c'est assez injuste en particulier pour les jeunes réalisateurs. Au niveau international, on sent qu'il y a un besoin de sens, de compréhension du monde, de réflexion politique et de lien social. Les récentes Palmes d'Or de

Cannes en sont la preuve : *Rosetta, Elephant, Fahrenheit 9/11, L'enfant, 4 mois..., Entre les murs...*»

En réaction, Gérard Mordillat exprime aussitôt son désaccord : « pour moi le réel décrit dans le cinéma est toujours le même : les pauvres, les malades, les enfants, les personnes hospitalisées, les prisonniers... Ce qui m'intéresserait, c'est que l'on traite du réel des affaires de la mairie de Paris du temps de Jacques Chirac, ou du scandale EADS qui va mener à la ruine l'aéronautique française. Quand verra-t-on en France un film sur la corruption des députés par Monsanto ? Ou sur le groupe militaro-industriel de Serge Dassault ? Ou sur les fonds spéculatifs ? Voilà un réel qui n'est pas compassionnel, et qui n'est traité ni au cinéma ni à la télévision, ni en fiction ni en documentaire. On préfère faire des films sur les épluche-légumes, ça ne dérange personne ! »

Un auteur présent dans le public rappelle que « lorsque l'on propose ce genre de sujet en fiction (*pas l'épluche légumes, mais les affaires de corruption nldr*), les chaînes répondent d'abord que c'est du documentaire et ensuite que ça n'intéresse pas le public. Seul Canal+ en est le contre exemple, avec le film sur l'affaire Elf réalisé par Lucas Belvaux. »

Une autre question revient sur le double projet de Gérard Mordillat et Jérôme Prieur sur Antonin Artaud : « si la différence entre le documentaire et la fiction, c'est que le documentaire cerne un personnage, un sujet ou une œuvre, alors que la fiction nous introduit dans une œuvre et nous la raconte ; quelle est la part de fidélité ou d'infidélité que vous vous êtes autorisée vis à vis d'Artaud ? »

Gérard Mordillat cite Flaubert, qui écrivait « tout ce qu'on invente est vrai ». « Et je viens bien sûr d'inventer cette citation donc elle est vraie ! (rires) Sérieusement, la seule question qui compte pour moi est la question formelle, c'est l'enjeu de tout notre travail. Par exemple, quel est le sujet de *Corpus Christi* ? Il n'y en a pas. Le but est d'interroger l'écriture cinématographique, de donner une autre lecture du réel. La rigueur et la déontologie sont dans la forme. Il n'y a

pas de hiatus entre le travail de la fiction et celui du documentaire. Pour moi, les questions sont les mêmes : trouver la forme juste par rapport à ce que nous voulons mettre en lumière. » Un postulat que nuance Jérôme Prieur pour qui il existe aujourd'hui majoritairement deux modèles en documentaire : le docu-fiction et le grand reportage. « Le premier fabrique des images qu'on ne peut pas montrer, des images invisibles lorsqu'on ne dispose pas d'archives comme pour la traversée du désert de de Gaulle ou le Cuirassé Potempkine. Le grand reportage est l'autre modèle envahissant : il progresse, comme en témoigne le changement du classement des œuvres par la Scam, pour qui le grand reportage est aujourd'hui assimilé au documentaire unitaire. Il complète ce que l'image ne peut pas dire par du texte et du commentaire et ne fait plus confiance au regard du spectateur. Le documentaire a une place réduite entre ces deux modèles très forts. Je rejoins enfin Gérard Mordillat sur le fait que le réel échappe de plus en plus aux grands media, au cinéma et encore plus à la télévision. »

Yves Jeuland n'est quant à lui pas d'accord avec Gérard Mordillat : « les idées de films non traitées citées par Gérard Mordillat, sont pour moi des sujets de fiction, ou de très bons livres, ou de grands reportages d'investigation. Un des seuls contre-exemples, c'est le film sur le Crédit Lyonnais diffusé sur Arte. Moi qui suis venu au documentaire par l'image, je ne vois pas l'intérêt de mettre en images EADS. » Pour Gérard Mordillat il suffit de (re)lire *Coriolan* de Shakespeare : « c'est pareil dans EADS, il y a des personnages extraordinaires. On peut en faire un documentaire ou une fiction. La question essentielle, c'est la forme : comment le cinéma peut-il aborder ça ? On ne peut pas aller voir un type et lui dire « vous êtes vraiment un escroc, non ? » Mais le cinéma peut être un outil critique. Avec *La voix de son maître* que j'ai réalisé avec Nicolas Philibert, nous avons montré que le cinéma pouvait être un outil critique du discours patronal et au sens large de tout discours dominant. Mais il y a un barrage politique : on ne peut pas aborder ces questions. Lorsque le

cinéma veut interroger le pouvoir économique ou politique, il se heurte aujourd'hui à un mur infranchissable. »

Cependant, Bernard Stora refuse totalement ce constat.

Selon lui, il est tout à fait possible aujourd'hui en France de faire des films de dénonciation. C'est même le lot commun de nombreux téléfilms et séries. Reste à savoir si le résultat est convaincant. « Ce n'est pas le tout de vouloir dénoncer, encore faut-il y mettre une qualité d'analyse, de réflexion, d'écriture, de réalisation. C'est difficile de dénoncer. Mais je ne crois pas que ce soient les chaînes qui pratiquent une censure systématique de ce type de sujet. Le producteur Jérôme Minet, qui hélas vient de nous quitter, était en train de produire avec GMT une série tirée du livre de Denis Robert, *Une ville*, qui est typiquement un bouquin assez féroce de dénonciation de certains mécanismes sociaux. Je ne sais ce qu'il en serait sorti. Car encore une fois, pour dénoncer efficacement, il faut une vraie subtilité d'analyse, une vraie subtilité politique. C'est difficile à écrire, difficile à produire. J'ai souvent entendu des producteurs dire « On se mouille, on dénonce », mais il faut voir le résultat ! Ce sont à peu près toujours les mêmes scénarios : par exemple pour dénoncer l'action de l'armée Française pendant la guerre d'Algérie, on va mettre en scène un jeune gars qui arrive, plein de belles idées, et qui devient à son tour un méchant tortionnaire. A l'arrivée, ça ne convaincra personne, ça n'intéressera personne, parce qu'on l'a déjà vu mille fois.

Une auteure dans le public souligne que ces belles ambitions seront de toute façon sans doute mises à mal quand le service public sera privé... Une autre parvient à être d'accord à la fois avec Gérard Mordillat et Bernard Stora : « chercher à faire nouveau avant de chercher à faire est une démarche fautive, c'est vrai... Mais cependant il faut chercher à parler de la société, pas uniquement des démunis et cela serait novateur à la télévision. Un autre auteur demande quelle est la difficulté réelle à écrire ce type d'œuvre ?

Pour Yves Jeuland, « toutes les histoires ne sont pas faites pour être racontées en images: encore une fois, certaines

peuvent devenir de bons livres ou de bonnes émissions de radio.

J'adore le cinéma et le documentaire et pourtant j'ai trouvé malhonnête d'attribuer la Palme d'Or à *Fahrenheit 9/11*. Car plus le point de vue est subjectif plus on doit être rigoureux, et ce n'est pas le cas du film de Michael Moore. De même, il faut être radical sur le docu-fiction : le film de Bernard Stora sur de Gaulle est une vraie fiction. S'il avait utilisé les témoignages des intimes du Général dans son film, cela aurait sans doute soulevé des réserves. Il faut éviter les mauvaises reconstitutions. Mais quand quelqu'un incarne de Gaulle comme Bernard Farcy, ou Mitterrand comme Michel Bouquet, alors là, je dis oui à la fiction. Une parenthèse. Je voulais souligner un autre danger qui menace le documentaire. Maintenant Arte et France 2 diffusent systématiquement en 16/9^{ème}, ce qui pose un gros problème pour les archives car 98% des images d'archives ont été tournées en 4/3. Soit il faut couper le front et le menton, soit il faut anamorphoser l'image et transformer tout le monde en grenouille : par exemple, il y a un extrait du *Chagrin et la pitié* de Max Ophüls dans *Comme un juif en France* qui risque d'être diffusé complètement déformé.»

Laurent Heynemann reprend la parole pour rappeler qu'il est une des grandes victimes de ce débat (rires) ! « Car pratiquement tous mes films ont un sujet fort. Du temps de la littérature engagée, on reprochait à Sartre et Camus de privilégier le fonds ou le sujet et donc de ne pas être formellement intéressants. On retrouve ça dans la critique de cinéma des années 50 : François Truffaut dans Arts et les autres comme Rivette et Rohmer ont créé le clivage de la Nouvelle Vague en s'élevant contre l'école du « réalisme psychologique ». Truffaut affirmait juste l'importance du metteur en scène en tant que véritable auteur de son film. C'est ce que dit Gérard Mordillat : si un film qui a un grand sujet peut manifester une forme aussi éloquente que son grand discours, ça serait un vrai progrès intellectuel. Personnellement, depuis mon premier film, qui abordait la torture pendant la guerre

d'Algérie, j'ai été catalogué comme manichéen, c'est le mot qui m'a suivi dans toute ma carrière. C'est sans doute pour ça que j'ai écrit un film sur les Cathares, parce que c'est une religion manichéenne, film que je n'ai jamais réalisé (rires) ! Dès que l'on aborde des terrains difficiles, on se fait traiter de manichéiste, de schématisiste. Pourtant, la complexité, c'est la supériorité du cinéma sur la polémique et le journalisme. »

Un auteur dans le public, qui travaille beaucoup sur des sujets historiques et politiques, fait part de sa réflexion sur la relation entre le documentaire et la fiction : « sans archives, la fiction peut dire beaucoup de choses en creusant les sujets et les personnages, et créer des hypothèses qui trouveront des réponses dans la réalité. Je vous conseille un livre intelligent et effrayant sorti le premier mai dernier, *Stratégie du choc* de Naomi Klein, sur la montée du capitalisme du désastre qui montre comment les théories des néo conservateurs américains profitent de toutes les crises sociales et politiques du monde. Il y a dedans matière à faire beaucoup de films. Ce livre, beaucoup ne le liront pas, alors qu'un documentaire pourrait apprendre beaucoup à ceux qui ne lisent pas. »

Les questions juridiques liées au traitement du réel.

Anthony Delnomdedieu, responsable du service de la négociation des contrats de production audiovisuelle à la Sacd, résume les problèmes d'équilibre entre la liberté d'expression et le respect de la vie privée soulevés par le fait d'écrire sur le réel : « la liberté d'expression est un principe ancien de la déclaration des droits de l'homme, réaffirmé dans la convention européenne de sauvegarde des droits de l'homme, et reconnu comme ayant valeur constitutionnelle par le conseil constitutionnel dans les années 80. Le droit au respect de la vie privée est principalement régi par l'article 9 du Code Civil. Les sanctions auxquelles s'exposent un auteur ou un producteur en cas d'atteinte à la vie privée sont diverses. D'abord la limitation de la diffusion d'une œuvre : l'interdiction totale est très rare, mais il existe une interdiction temporaire ou la possibilité de faire supprimer

des passages préjudiciables. Ainsi, dans « l'affaire Mesrine » (cour de cassation 13 février 1985) a été supprimé un passage qui mettait en scène une amie de Mesrine. Autre possibilité, le film « *Dans la tête du tueur* », sur l'affaire Francis Heaulme, comprend un communiqué judiciaire de 20 secondes au générique de début, informant le public qu'il y a atteinte à la présomption d'innocence concernant deux des meurtres évoqués. Enfin, il peut y avoir également demandes de dommages et intérêts et d'insertion de la décision de justice dans la presse. La jurisprudence a changé depuis 2000. L'arrêt de la Cour d'appel du 14 novembre 2002 concernant « *Fait divers* » de Robert Enrico a inquiété beaucoup de juristes. Le film se basait sur l'affaire de Cestas, où un certain Fourquet a séquestré ses enfants, et s'est suicidé après avoir tué deux d'entre eux. Mais une fille s'est échappée. C'est elle qui a saisi les tribunaux contre le film d'Enrico. Elle a été déboutée en première instance. La cour d'appel a ensuite estimé que la diffusion des faits était licite, car les meurtres avaient eu lieu trente ans auparavant et avaient été largement divulgués, mais par contre a considéré qu'il y avait eu atteinte à la vie privée au motif que le film constituait pour la plaignante une « intrusion grave dans la vie familiale dont les souvenirs appartiennent à l'individu ». C'est une sorte de retour de la notion du droit à l'oubli, qui porte atteinte à la liberté d'expression et de création. En 2004 (le 2 juin 2004), cet arrêt a été cassé par la Cour de Cassation. Et aujourd'hui, lorsqu'un fait a été licitement mis à la connaissance du public, les tribunaux ont tendance à considérer qu'on peut l'utiliser librement. Cependant, il faut être prudent. »

Laurent Heynemann raconte que pour *Bousquet*, la famille Bousquet a cherché à freiner le projet : « c'est une famille d'avocats, cependant ils ne nous ont pas attaqués sur le plan juridique, car ils savaient qu'ils perdraient, mais en faisant pression et en nous menaçant sur le plan économique ». Et Gérard Mordillat revient sur l'exemple de *La voix de son maître* : « je me souviens que le film avait été fait pour Antenne 2 et était sorti en salles. La chose était donc

publique. François Dalle, patron de L'Oréal, qui était dans le film, savait qu'il n'avait aucune chance sur le plan du droit. Il est passé par le chef de cabinet de Raymond Barre qui a donné des ordres à Maurice Ulrich, alors président d'Antenne 2, qui nous a sanctionné sans même nous recevoir ».

Anthony Delnomdedieu reprend la parole en énumérant quelques précautions à prendre : « il faut faire attention aux adaptations de livres. Ce n'est pas parce qu'un livre n'a pas été attaqué que le film ne le sera pas. Pour revenir à « *Dans la tête du tueur* », cette adaptation fidèle du livre a quand même été considérée comme portant atteinte à la présomption d'innocence quand elle est devenue un film. On peut utiliser des faits privés anodins, mais il faut toujours faire attention à la distinction public/privé qui peut être subtile et il est difficile d'apprécier de manière objective le caractère anodin de ces faits. Demander des autorisations écrites pour utiliser des faits privés peut s'avérer indispensable : il faut préciser l'utilisation de ces faits en énumérant les exploitations envisagées. On peut également insérer dans les contrats d'auteurs passés avec le producteur des clauses de garanties par lesquelles le producteur, sachant qu'on va parler de faits réels, garantit l'auteur contre toute action intentée contre lui. Autre point important : ne pas faire passer des faits inventés pour des faits réels. L'arrêt Mesrine de 1985 reconnaissait « un droit à une vie privée non imaginaire » : la demanderesse avait obtenu la suppression de certaines scènes inventées la mettant en scène avec Mesrine. Ecrire sur le réel demande une grande exigence, un devoir d'objectivité, quitte à modifier les noms des protagonistes, les lieux et les situations. J'aimerais enfin conclure sur le fait qu'un générique présentant la mention « toute ressemblance avec une personne existante... » n'a aucune valeur juridique et n'exonère ni le producteur ni l'auteur. »

Les fausses archives : poésie, arme, jeu, outil ?

Un auteur dans le public évoque la question des fausses archives, comme dans *L'affaire Valérie* de François Caillat ou

Hôtel du Parc de Pierre Beuchot. « Certaines ont des fonctions poétiques et font réfléchir. Mais France Télévisions a récemment diffusé un documentaire de Christophe Nick sur la Résistance utilisant de fausses archives d'enfants juifs passant la frontière suisse. On peut aller très loin dans cette banalisation de fausses images. Il y a quelques années c'était signalé, par un mot simple comme « reconstitution ». De fausses archives qui ne sont pas signalées posent des questions philosophiques et juridiques. »

Jérôme Prieur acquiesce : « les fausses archives dans une fiction sont une arme et un outil comme un autre. Par contre, lorsqu'elles sont données pour vraies et insérées dans un documentaire, c'est très choquant. Mais c'est le vice inhérent du docu-fiction actuel : le réalisateur a la hantise de ne pas obtenir l'image qui raconterait ce qu'il veut ! Le problème se pose de façon récurrente au vingtième siècle : on ne supporte plus l'absence d'archives, comme si l'on ne pouvait pas raconter sans images. Alain Tasma parlait tout à l'heure du cinéma qui nous montre ce que l'on ne pouvait pas voir au Rwanda. Claude Lanzmann faisait pareil avec *Shoah*. Que faire devant une réalité que l'on peut évoquer et non pas reconstituer ? Tout le problème du docu-fiction est dans cette question, cette patate chaude dont on ne sait pas très bien quoi faire. Il faut avoir le courage de dire « nous n'avons pas d'image », et réaliser *L'armée des ombres* comme Jean-Pierre Melville. Mais il faut avoir beaucoup de talent, ou alors choisir de montrer l'Histoire par ses silences et ses difficultés. »

Gérard Mordillat évoque quant à lui *L'exécution du traître à la patrie* de Richard Dindo, « un film sur un sujet pour lequel il n'existe aucune archive. Le réalisateur a simplement filmé la clairière où un type a été exécuté, et c'est un très beau film sur l'absence. » Yves Jeuland revient sur les reconstitutions des docu-fictions : « elles me font penser aux reality shows filmés en subjectif : dans 98 % des cas, c'est soit choquant, soit ridicule, soit atterrant. Il vaut évidemment mieux utiliser de véritables archives. Il m'est arrivé d'utiliser des images de la Résistance qui datent de 1945, où les résistants, à la

Libération, rejouent leur propre rôle et c'est intéressant d'un point de vue historique et si c'est souligné dans le montage. Par exemple, j'ai vu au festival de Pessac un film intitulé : *Camarades gangsters, levez-vous !* d'Alexandru Solomon (2004) dans lequel la police fait jouer à des gangsters leur propre rôle dans une reconstitution du hold-up de la Banque Nationale qu'ils avaient organisé, avant de filmer leur procès en direct, à l'issue duquel ils seront condamnés à mort et exécutés... Ce film traite du vrai et du faux, et c'est passionnant. Personnellement, j'ai toujours eu envie de faire quelque chose comme le « calunar » de William Karel, *Opération Lune*. Il a monté des extraits d'entretiens réalisés pour un autre documentaire avec des archives, et grâce à une construction très dramaturgique, il démontre que les américains n'ont jamais atterri sur la lune ! Moi qui suis très intéressé par la politique des années 70, j'aimerais utiliser des images d'hommes politiques, des archives de l'époque pour écrire une fiction en les détournant. Pas forcément une histoire d'élections d'ailleurs. Est-ce que ça a déjà été fait ? » Nicolas Mazars, juriste à la Scam lui répond qu'il suffit « de prendre en considération le fait qu'une personne acceptant d'être filmée dans le cadre d'un documentaire donne son autorisation au titre du droit à l'image pour un film, et pas forcément pour un autre. Par contre les images des personnages politiques, dans leur fonction et non dans leur vie privée, selon la jurisprudence, devraient pouvoir être utilisées sans qu'il soit nécessaire de leur demander une autorisation. Si l'exercice de style est affirmé et assumé comme quelque chose qui n'est pas de réel, il n'y a que le problème du droit à l'image qui peut se poser. »

Quand les personnages d'un documentaire font un procès

Nicolas Mazars revient à une réflexion plus large sur les frontières entre fiction et documentaire : « Certains auteurs sont adhérents à la fois à la Sacd pour leurs fictions et à la Scam pour les documentaires qu'ils réalisent, et globalement nos champs respectifs sont respectés. Cependant, la naissance

du docu-fiction nous a posé de nouveaux problèmes que nous avons voulu résoudre de façon pragmatique. Il était important de pouvoir apporter une réponse à nos membres à la question : « Où dois-je inscrire mon docu-fiction ? » Nous nous sommes entendus avec la SACD sur des paramètres. Nos critères se basent sur un simple décompte minutaire : nous comptabilisons la partie documentaire (archives, témoignages de personnages réels), et la fiction (acteurs, dialogues, scénarisation). et comparons le minutage de l'une et de l'autre partie. Si la partie documentaire est supérieure à la partie fiction, l'œuvre relève du répertoire de la SCAM, dans le cas contraire, elle relève de celui de la SACD. Pour certains docu-fiction, il n'y a en revanche aucun doute, par exemple : *L'odyssée de l'espèce* est une fiction, puisqu'il y a des acteurs et que le film est entièrement scénarisé

Denis Freyd rappelle que certains amalgames peuvent devenir problématiques, via l'exemple du procès d'*Etre et avoir* : « le réalisateur, Nicolas Philibert, pouvait légitimement créer des situations. Mais l'instituteur et les parents d'élèves ont demandé à être payés, le premier en tant que co-auteur, les autres pour leurs enfants, en tant qu'interprètes. Le procès a tranché en faveur du réalisateur, mais plus on joue sur la frontière entre les deux genres, plus c'est risqué. »

Pour Nicolas Mazars, « à la Scam, le film de Nicolas Philibert a toujours été considéré comme un documentaire. Dans beaucoup de documentaires, le réalisateur met en scène des personnages réels et flirte avec la fiction. *Etre et avoir* a peut-être payé pour partie ce « flirt » - même si son succès a aussi beaucoup joué. L'instituteur a en effet demandé un paiement de salaire et a revendiqué le statut d'artiste-interprète, mais il a été débouté sur les deux tableaux. »

Gérard Mordillat précise qu'« il y a une différence entre ce qui a été provoqué dans ce film (un gosse fait ses devoirs, et le réalisateur demande aux parents de l'aider), et la réalité. Le vrai problème est que l'instituteur a été conseillé par un ami qui tenait à ce qu'il exige d'être salarié, ce qui était absurde. Quand le film a connu le grand succès que l'on sait, le

distributeur, Les films du Losange, a proposé de lui verser l'équivalent de 300 000 francs. L'instituteur a refusé, en exigeant d'être salarié. Or il était salarié de l'éducation nationale au moment du tournage, qui s'est déroulé avec l'assentiment de l'ensemble de sa hiérarchie. Ensuite, il a même essayé d'attaquer les journaux qui ont parlé du film pour faire valoir un droit d'auteur sur ses cours ! Heureusement pour nous, réalisateurs et producteurs, il a été débouté de tous ses procès, et quand il a fait appel, il a été condamné aux dépens. C'est vraiment un cas particulier. »

Nicolas Mazars ajoute que « l'instituteur a fait feu de tout bois : il se revendiquait à la fois comme auteur en tant que créateur de son cours, du texte parlé du film, et comme acteur (il arguait avoir été mis en scène). »

Yves Jeuland souhaite revenir sur l'autorisation écrite : « je m'oppose à faire signer une autorisation aux personnes que je filme. S'ils veulent vraiment vous emmerder, ils le peuvent. Il vaut mieux prendre du temps avec les gens, car dès qu'il y a un contrat sur papier, le rapport n'est plus le même, il n'y a plus de confiance. Je ne veux pas piéger mes personnages. Je ne suis pas à l'abri d'une tuile, je croise les doigts... Mais pour moi le risque est plus important avec ce papier. » Nicolas Mazars conseille quant à lui de faire signer des autorisations « Les réalisateurs restent bien sûr libres de prendre des risques. Le juriste est surtout là pour qu'ils le fassent en connaissance de cause ; il ne lui appartient pas de brider qui que ce soit ! »

Gérard Mordillat objecte qu'après *La voix de son maître*, « nous avons eu des problèmes alors que nous avions des autorisations écrites de tout le monde ! D'ailleurs je souhaitais vous poser une question de droit : on m'a dit que sur *La voix de son maître*, nous aurions dû dédommager d'une façon ou d'une autre les personnes que nous avons interrogées. Celui qui répond à un entretien a une part de droit qu'il peut exercer et lui verser quelque chose, ce qu'on a fait pour le film sur Antonin Artaud et les suivants, permet d'éviter les ennuis. Une publication de la revue du Droit a fait

un dossier sur ce sujet après *La voix de son maître* et concluait qu'une part du droit d'auteur de la personne interviewée était impossible à acheter. »

Nicolas Mazars se souvient de nombreux débats en doctrine sur la qualité d'auteur de la personne interviewée : « il y a eu des décisions dans les deux sens. Cependant, de manière générale, la jurisprudence ne reconnaît que rarement la qualité de co-auteur à une personne interrogée, puisqu'elle ne crée pas, et qu'elle se contente de répondre à des questions. Compte tenu que les interviews sont fréquentes dans le domaine documentaire, et qu'il y'en a souvent plusieurs dans une même œuvre, la gestion des droits du documentaire deviendrait particulièrement complexe s'il advenait que l'interviewé soit reconnu comme un coauteur. A la Scam, néanmoins, nous considérons que la personne interrogée devient coauteur et est amenée à percevoir une partie des droits liés à la diffusion de l'œuvre, dans des cas très exceptionnels. Il s'agira des « grands entretiens », c'est-à-dire des œuvres dont l'intégralité de la durée est une interview, comme par exemple celui mené par Bernard Pivot avec l'écrivain Albert Cohen.»

Selon Laurent Heynemann, il faut faire la différence entre les personnes traitées dans un documentaire ou une fiction, qui posent deux problèmes différents. « J'ai réalisé une fiction sur l'histoire Gary/Ajar. Même s'il n'y avait pas son nom dans le scénario du film, j'étais en contact permanent avec l'avocat de Romain Gary. Aujourd'hui, j'ai décidé de ne pas changer les noms dans mes fictions. Je préfère annoncer la couleur. Il ne faut pas avoir peur de se faire piéger quand on est sûr de sa morale. Mon prochain film est sur Pierre Bérégovoy : je ne suis pas sûr que ce que je dis est vrai, mais ma morale est sauve et je suis prêt à affronter un procès. J'engage ma responsabilité d'auteur. »

Biographies

Denis Freyd

Il dirige la société Archipel 33 qui produit à la fois des documentaires et des fictions. Il a produit notamment *Histoire d'un secret* (2003) de Marianna Otéro, la série *Corpus Christi* de Gérard Mordillat et Jérôme Prieur (1997) qui lui vaut le Prix Procirep du producteur TV en 1998. Côté fiction, il est notamment le producteur du *Silence de Lorna* (2008), de *L'Enfant* (2005) et du *Fils* (2002) de Jean-Pierre et Luc Dardenne, de *Bamako* d'Abderrhamane Sissako (2006), de *Saint-Cyr* de Patricia Mazuy (2000), et d'*En compagnie d'Antonin Artaud* de Gérard Mordillat.

Il est membre du Club des 13 créé par Pascale Ferran en 2007.

Laurent Heynemann

Il débute sa carrière de réalisateur en 1976, en adaptant *La Question*, livre témoignage d'Henri Alleg sur la torture durant la guerre d'Algérie. Ce film obtiendra le Prix spécial du jury au Festival de San Sébastien. Depuis, il réalise régulièrement des longs-métrages parmi lesquels *Le Mors aux dents* (1979), *Il faut tuer Birgit Haas* (1981), *Stella* (1983), *Les mois d'avril sont meurtriers* (1986), *Faux et usage de faux* (1990), *La vieille qui marchait dans la mer* (1991), *Un aller simple* (2000). Laurent Heynemann se consacre par ailleurs beaucoup à la télévision, pour laquelle il réalise des fictions unitaires : *Bousquet*, *Quand la mer se retire*, *Cœur de cible*, *La Place du père* ; des films noirs : *Meurtres pour mémoire*, *Main pleine* ; ou des séries : *L'Instit*, *Deux Flics*, *Maigret*. Il a écrit avec Jean Cosmos et réalisé deux films de la collection *Chez Maupassant* (2007). En 2006, Laurent Heynemann est nommé Président de la Commission d'aide sélective à l'édition vidéo du Centre National de la Cinématographie. Il est également membre du bureau de la Cinémathèque Française et membre de l'ARP, société des auteurs-réalisateurs-producteurs, fondée en 1987. Par ailleurs, il a occupé la fonction de président du

Conseil d'Administration de la SACD de 2000 à 2003 et de 2004 à 2005.

Yves Jeuland

Yves Jeuland est auteur et réalisateur de documentaires diffusés sur France Télévisions, Canal + et Arte. Il obtient, en 2001, le 7 d'Or de la meilleure série documentaire pour son film *Paris à tout prix* sur deux ans de campagne municipale dans la capitale. Il reçoit, en 2004, le FIPA d'Argent pour son documentaire *Camarades* et le Lia Award au Festival du film de Jérusalem en 2007 pour *Comme un juif en France*. Parmi ses autres réalisations : *Rêves d'énarques* (1999), *Bleu Blanc Rose* sur trente ans de vie gay et lesbienne en France (2002), *La Paix nom de Dieu* tourné en Israël et en Palestine (2003), *Le Siècle des Socialistes* (2005) et *Parts de Marchais* (2007).

Gérard Mordillat

Né en 1949, il débute dans le cinéma par l'assistantat auprès notamment de René Allio et Roberto Rossellini. Il réalise en 1978 un premier documentaire sur les patrons *La Voix de son maître* et devient responsable des pages littéraires de Libération. Il publie son premier roman *Vive la sociale* en 1981 et l'adapte pour le cinéma. Enchaînant ensuite romans, essais, fictions et documentaires pour le grand et le petit écran, il est l'auteur avec Jérôme Prieur des séries *Corpus Christi* et *L'Origine du Christianisme*. Il a également réalisé en 1993 avec Jérôme Prieur un documentaire sur les dernières années d'Antonin Artaud, *La Véritable histoire d'Artaud le Môme* ainsi qu'une fiction sur le même sujet *En compagnie d'Antonin Artaud*.

Jérôme Prieur

Né en 1951, il collabore à diverses revues littéraires dont la Nouvelle Revue Française, devient producteur pour l'INA et dirige la collection de portraits d'écrivains contemporains *Les Hommes-livres*. Il travaille également aux dialogues et au scénario de plusieurs longs métrages dont *Le Pont du nord* de

Jacques Rivette et *En compagnie d'Antonin Artaud* de Gérard Mordillat. Depuis son premier livre publié en 1980, (un essai sur le cinéma, *Nuits blanches*), ses ouvrages portent essentiellement sur la question de l'image. Il publie par ailleurs une dizaine d'ouvrages dont dernièrement : *Proust fantôme* (Gallimard, folio, 2006), *Roman noir, essai sur la littérature gothique* (Seuil, la librairie du XXème siècle, 2006). Il réalise de nombreux documentaires qui explorent essentiellement les domaines de la littérature, l'histoire et les arts : *Les hommes oubliés de la vallée des rois* (2002), *Le réveil d'Apollon* (2004), *Vercingétorix* (2005), *René Char, nom de guerre Alexandre* (2007) et coréalise avec Gérard Mordillat *Corpus Christi*, *L'Origine du Christianisme* et *La Véritable histoire d'Artaud le Momo*.

Bernard Stora

Bernard Stora est né à Marseille où il passe son enfance. Après l'IDHEC, il collabore comme assistant de Jean Eustache, Jean-Pierre Melville, Jean-Paul Rappeneau, Henri Verneuil, Jacques Deray, Gérard Oury, John Frankenheimer. Au cinéma, il réalise son premier film *Le Jeune Marié* (1983) avec Richard Berry et Brigitte Fossey. Suivront *Vent de panique* (1987) avec Bernard Giraudeau et Caroline Cellier, *Consentement mutuel* (1994) avec Richard Berry et Anne Brochet, puis *Un dérangement considérable* (2000) avec Jalil Lespert et Mireille Perrier. En 1986, Bernard Stora réalise *L'Inconnue de Vienne* pour la télévision, et peu après *Six crimes sans assassin* avec Jean-Pierre Marielle et Fabrice Luchini. Dès lors, il alternera régulièrement cinéma et télévision. Ses réalisations les plus récentes pour la télévision sont *Demain et tous les jours après* avec Edouard Baer et Hélène Fillières, tourné en caméra DV pour la collection Masculin/Féminin d'Arte, ou encore *Une preuve d'amour*, avec Anouk Grinberg et Éric Elmosnino, *Suzie Berton*, avec Line Renaud et André Dussollier et tout dernièrement *Le Grand Charles*, deux films consacrés à la vie du général de Gaulle mêlant fiction et documents d'archives.

Outre les scénarios de ses propres films, Bernard Stora a écrit ou co-écrit de nombreux scénarios pour le cinéma et la télévision, parmi lesquels *L'Effrontée* de Claude Miller ou encore *Max et Jérémie* de Claire Devers.

En 1993, il a mis en scène au Théâtre de la Michodière à Paris la pièce de David Mamet *Partenaires* avec Richard Berry, Fabrice Luchini et Anne Brochet.

Alain Tasma

Après avoir été premier assistant réalisateur de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Arthur Penn, Barbet Schroeder, Maurice Dugowson, Bob Swaim, Joris Ivens, il dirige ensuite de nombreux téléfilms parmi lesquels *Les Mauvais Instincts*, *Maigret et la nuit du carrefour*, *Une femme sans histoire*, *Les Brouches*, *Facteur VIII*, *La Bavure* (Grand Prix Télé du Festival Policier de Cognac), *Rastignac ou Les Ambitieux* (sélection officielle du FIPA 2001, Prix du Meilleur scénario au Festival de Télévision de Luchon), et enfin *A Cran* qui sera récompensé au Festival de Saint-Tropez par le Prix de la meilleure mini-série, le Prix du meilleur scénario, le Prix d'interprétation masculine décerné à Daniel Russo.

La suite, *A Cran, deux ans après* sera également récompensée à Saint-Tropez par le Prix de la meilleure réalisation, le Prix du scénario et le Prix de la meilleure mini-série.

En 2004, *Nuit noire*, film sur la nuit du 17 octobre 1961 où une manifestation organisée par le FLN et interdite par le préfet Papon est réprimée dans le sang par la police parisienne, sera récompensé par de nombreux Prix parmi lesquels le Grand Prix du scénario du FIPA et l'International Emmy Award de la meilleure fiction TV.

En 2007, il réalise *Opération Turquoise* sur la présence controversée de l'armée française au Rwanda dans les dernières semaines du génocide (Golden Gate Award au Festival de San-Francisco).

Annexe 6

GOLDMEDIA, Will scripted reality shows be the big hits for TV 2010 ? Janvier 2010.

Résumé:

Goldmedia est une société allemande spécialisée dans le monde des médias. Elle apporte son expertise dans le conseil en stratégie, les études de marché et le marketing auprès de leurs nombreux clients. *Goldmedia* a publié, en janvier 2010, une analyse sur l'avenir de la *scripted-reality*. Ce concept, né en Allemagne en 2009, a fait son apparition très rapidement sur les chaînes de télévision publiques françaises. En s'appuyant sur une étude crédible, nous avons pu comprendre les différentes raisons liées au succès de la *scripted-reality*.

GOLDMEDIA

Press Release

Media trends 2010

Berlin, 12th January 2010. The economic and advertisement crises left a deep impact on media and telecommunications markets in 2009, driving the search for new and lucrative business models forward. Which changes and challenges will arise in 2010? The experts at Goldmedia have compiled brief analyses on trends in television, internet, mobile communications, publishing, and media research in Germany. (<http://www.goldmedia.com>)

- **HDTV will gain appeal for the mass market, propelling the TV digitisation process forward**
- **Content overload will make navigation systems more important – and the market ripe for EPGs**
- **Will scripted reality shows be the big hits for TV 2010?**
- **“Freemium” everywhere – a change of direction for marketing of digital content?!**
- **Social media will become a standard part of media planning**
- **Pocket newspapers? eReader becomes a must for publishers**
- **Hope for mobile market: mobile data services will help compensate for sales declines**
- **Market and media research: changes in consumer behaviour demand new analysis systems**

GOLD MEDIA

TV 2010

HDTV will gain appeal for the mass market, propelling the digitisation process forward

In 2010, HDTV will make significant gains in the mass market. High-definition TVs are already almost everywhere – there were about 19 million HD-capable devices in German households by the end of 2009. But HD content isn't yet simple to access: it is available primarily on Blu-rays (which are increasingly turning into take-home items), as an add-on package with Sky (very expensive, since it's not sold singly), and via IPTV (but far from offered by all IPTV providers). This situation will have to change in 2010.

After several start-up attempts, including the HD trial during the 2009 IAAF World Championships, the Olympic Winter Games 2010 are set to mark the launch of regular HDTV service from ARD and ZDF, making it the new standard for television. The service not only brings better picture quality to more viewers, but will also serve as an impulse for digitisation, especially in cable, which remains predominantly analogue. The first signs are present: starting in December 2009, Kabel BW has given all new digital customers HD receivers as standard.

Adopting RTL and ProSiebenSat.1's encryption strategies, HDTV has been sold to viewers on the HD+ satellite platform as a premium service since the end of 2009. In the process, HDTV could give pay TV a badly-needed push. If not HDTV, what else will generate willingness to pay among German customers beyond for the Bundesliga, Germany's national soccer league?

New opportunities will be capitalised on in 2010, and HDTV will be marketed with the aim of quickly and effectively making HD digital TV available to a large audience. The industry should not repeat the mistake of the music and film industries with user-unfriendly restrictions to recording and time shifting. In 2010, Germany could finally free itself of its label as one of Europe's stragglers television markets.

(Mathias Birkel, Consultant Goldmedia GmbH Media Consulting & Research)

Content overload will make navigation systems more important – and the market ripe for EPGs

Just like Google made the internet searchable and, consequently, usable, intelligent search engines are needed to guide future users through the jungle of audiovisual media. In a TV landscape with more than 2,500 channels and over 50 video-on-demand services, German TV viewers can no longer look through everything offered. Adding to the selection are catch-up TV services as well as shows and films that can be viewed after broadcast through time shifting. The selection will only increase in 2010.

In addition to online catch-up offers, catch-up content on the television will also grow in popularity. IPTV provider Alice offers its customers ARD's daily show on demand. Catch-up TV will also become available on other TV platforms. Kabel Deutschland and Kabel BW have announced the launches of their video-on-demand services for 2010. On top of that, hybrid TV allows viewers to watch

GOLD MEDIA

online content like internet TV, footage from video platforms like YouTube, and films saved on the home computer on the television.

A lucrative market will arise for electronic programme guides (EPGs), which have been given little attention to date. The EPG is now more than a digital programme guide and is on its way to becoming an all-inclusive entertainment guide. Whether on the television, in the internet, or with a cell phone, the EPG of the future locates content from both TV and internet that is of interest for users and offers an automatic recommendation system in the form of personal TV channels or personalised programme tips. Programme recommendations from friends or users with similar interests on sites like Twitter and Facebook will also be displayed in the EPG of the future. The EPG is gaining importance and potential among market players as a transaction and advertisement platform.

In Germany, it has mainly been the IPTV providers offering comprehensive EPGs, which are capable of more than just a display of TV programmes. New EPGs are expected for 2010, especially in the cable segment. The introduction of HD+ on satellite has created a stimulus for further EPG development.

At the end of 2008, only 13 percent of German TV households were equipped with EPGs. Goldmedia forecasts that this value will rise to 59 percent by 2014. There are currently over 30 online EPGs in Germany. This number confirms that a strong need for navigation support is already present. Now it is up to market players to bring entertainment guides to the television as well.

(Marcel Piopiunik, Consultant Goldmedia GmbH Media Consulting & Research)

Will scripted reality shows be the big hits for TV 2010?

Major TV programme innovations are not expected for 2010 in Germany. The ad crisis isn't over yet, sharply curbing willingness to take risks. Also, viewers are looking for familiarity. This makes it difficult for new types of programmes to win over the public. This was Sat. 1's particularly painful experience in 2009.

The current success of the RTL afternoon programme will influence 2010's television programmes. The station is drawing in phenomenal ratings with its scripted reality television shows. In these fake reality shows, everything is even more dramatic than in the life-help entertainment formats (like Super Nanny) of recent years: the protagonists are even more indebted, even more naive, and in even worse circumstances. The mechanism of "social downward comparison" explains the success of these programmes. Viewers feel good while watching the shows because they see that others are doing much worse than they. But what's good for the afternoon ratings could have a negative influence on primetime. The families that are helped by Supper Nanny and debt counsellor Peter Zwegat are suddenly not in bad enough shape. The shows could lose market share.

How does the competition react? ProSieben will certainly try to profit from the scripted reality trend in 2010, testing out new, scripted shows in their afternoon programme. Sat.1 is refining the station's brand and seems disinterested in following the trend further for the time being. Its legal TV series, *Lenßen & Partner*, was just suspended. It's much more likely that Sat 1. will try out a genre that is the object of renewed discussion among programme makers: the good old game show.

(Christoph Schwab, Consultant Goldmedia Custom Research GmbH)

GOLD MEDIA

Internet 2010

“Freemium” everywhere – a change of direction for marketing of digital content?!

All content that can be made digital is available for free sooner or later. Chris Anderson focused on this business model “Freemium” in his book, “Free: Future of a Radical Price.” The paradigm for digital content of every kind has long been: “Offer the user a free basic product and hope that he or she will pay for additional premium services.”

Along these lines, many media providers’ lack of success in searching for a true online business model will soon lead them to rethink the situation. Why should users pay for something that they can get for free with a few extra clicks? In 2010, there should be a change of direction for the marketing of digital content – otherwise, the industry runs the risk of entrenching piracy among users as a matter of course. It might even be possible to make money from piracy, e.g., through a fee-based service that allows easy access to (illegal) digital content, at the same time legalising the access. Even if users’ willingness to pay for the content itself continues to decrease, they may still be willing to pay for user friendliness and convenience.

The freemium principle is also increasingly setting precedent outside the online world. A French telecommunications provider, appropriately named “Free”, has successively increased its offerings for years now (at a constant charge of 29.99 euros). Started as an exclusively-online provider, Free integrated larger download bandwidths, voice over IP, and IPTV and, in doing so, steadily expanded the number of programmes included. One German company centered around this model is HanseNet, which charges no basic fee for TV via DSL. The TV connection is made a giveaway, serving as the basis for marketing premium content (pay TV or VOD). This signals that a growing number of providers from very different branches will try to get customers on board with free services, increasing their likelihood to sign up for premium services later.

(Mathias Birkel, Consultant Goldmedia GmbH Media Consulting & Research)

Social media will become a standard part of media planning

The difficult economic situation is reflected in budget planning within the advertisement industry. But monetary bottlenecks aren’t by any means the only problem. Many hard-to-miss uncertainties about ad concepts also pose difficulties. The real challenge for 2010 lies in rethinking and restructuring media strategies and a more focused search for new target groups.

The need to expand reach within the select core and additional target groups compels decision makers to select platforms and media more systematically, finding those in which the target groups are actually active. Planning criteria like “Sinus Milieus” are increasingly in the background and are enhanced or replaced by “soft factors”, such as content affinity.

GOLDMEDIA

The escalating user levels in social media are transforming social media from a nice addition to an established part of media planning. Dialogue with media users and interaction with target groups are becoming more important to anyone who must deal with media planning. The still-conservative trend of investing a small percentage of the TV budget in social media marketing will (by necessity) continue to develop in 2010.

Social media marketing, or better social media interaction, is much more than the integration of Facebook and Twitter. It is the strategic, all-inclusive planning of blogs, forums, communities, and social networks. There are already more than 2,500 relevant platforms in the German market alone, and the number is rising. The social media interface falls right between above and below-the-line advertising and planning must be just as structured, concrete, and precise as planning for traditional media. The sharpest attention should be given to strategic brand management. The internet doesn't forget, meaning badly-placed or misleading advertisements can hurt a brand for years.

(Simon Boé, Managing Director Goldmedia Sales & Services GmbH)

GOLD MEDIA

Print media 2010

Pocket newspapers? eReader becomes a must for publishers

The eReaders presents publishers with a chance to use digitisation to gain new readers and establish payment and subscription models, saving substantial costs.

Following the remarkable success of the Apple iPhone and the Amazon Kindle, electronic reading devices (eReaders) are becoming an attractive way for the consumer press to deliver their content to readers at a charge. German press like the Frankfurter Allgemeine Zeitung, Handelsblatt, and Wirtschaftswoche are already available at the Kindle Store. Spiegel and Stern have announced that their magazines will be offered on the iPhone starting in 2010. And Axel Springer AG has offered an iPhone app at a charge since December 2009.

Internationally, publishers are also scrambling to develop digital distribution concepts. In Switzerland, Swisscom has launched a pilot project in cooperation with the major publishing houses, offering an own eReader. Numerous US publishers want to create a digital kiosk for mobile reading devices.

Publishers' hopes aren't without a basis. Newspapers on the eReader could dispense with the former printing and distribution expenses. This could lead to cost savings of up to 40 percent. Personalised news services and new revenue models can also be implemented on the eReader. This is a trend that newspaper publishers can't afford to pass up in 2010.

(Dr. Klaus Goldhammer, Managing Director Goldmedia GmbH Media Consulting & Research)

GOLDMEDIA

Mobile communications 2010

Hope for mobile market: mobile data services will help compensate for sales declines

Until 2005, mobile communications was a booming industry. Each year brought new customers and sales gains in the billions. But it has been downhill since. By 2009, mobile communications could decline by more than 16 percent compared to 2005 and lose 4.5 billion euros in sales, according to current estimates by VATM (Association of Telecommunications and Value-Added Service Providers in Germany).

The cause is quite clear: with increasing market saturation, the crowding effect increases competition, decreasing prices further and further. Goldmedia calculates that ARPU (Average Revenue per User) has fallen from 30 euros in 2002 to barely more than 15 euros at the end of 2009.

Data services offer a chance for compensation: not including SMS/MMS, they made up 14 percent of total sales in 2009 – with the trend growing. But they won't completely compensate mobile network operator for sales declines in 2010 either.

Mobile providers' data gateways are still only the basic infrastructure for advanced applications that build upon them. As this infrastructure increasingly spreads, the full potential of mobile applications will open up. Network effects will work through the increasing use of mobile internet. These effects will become more evident in 2010.

So-called "apps" for the iPhone are already revealing the possibilities and direction of mobile services. From the July 2008 launch of Apple's App Store to September 2009, more than two billion apps had already been downloaded. An estimate from August 2009 calculated that the App Store generates sales of about 200 million US dollars per month. In Germany, Axel Springer Verlag has just begun selling apps in the market.

Growth in the mobile communications market will primarily be seen in the area of mobile applications themselves. New innovations in end devices, like the Apple touch netbook, which is a subject of hot discussion in forums and news articles, could give these apps and related sales a push forward.

(Dr. Michael Schmid, Senior Consultant Goldmedia GmbH Media Consulting & Research)

GOLD MEDIA

Market and media research 2010

Market and media research: changes in consumer behaviour demand new analysis systems

The intense struggle for users' attention will continue in 2010. It will become more and more difficult for companies and brands to reach the center of consumers' focus, because just being found in an increasingly divergent media world has become a problem. As the number of marketing channels climbs exponentially, the importance of each individual channel sinks further.

Changes in media use confront research with new challenges. Although an ad on a major TV channel used to reach the bulk of the target group, the marketing budget must now be spread among many channels. Consumers are not only eluding classic advertisement, but also taking away the basis of classic ad booking and accounting systems. Media researchers must develop current tools and systems to register, explain, and forecast more varied consumer behavior. The focus of the investigation cannot be the simple payout in terms of media contacts, but rather an intensive search for answers: Where do I find my target group(s)? How do I get positive publicity and how can it be measured?

Substantiated measurements for success forecasts are becoming especially important. New methods of analysis, like data mining in combination with measurements and artificial intelligence methods, can contribute substantially to planning security and risk minimisation for all parties. Cost savings will remain key for 2010 marketing budgets – efficiency will come first. And this is exactly where the potential for change in media use lies, potential which must now be made usable. Adequate market and media research can contribute to this goal.

(Dr. Florian Kerkau, Geschäftsführer Goldmedia Custom Research GmbH)

For more information please contact:

Dr. Katrin Penzel, Communications Director
Katrin.penzel@goldmedia.de, Phone: +49-30-246 2660

About Goldmedia

Since 1998 Goldmedia has provided national and international clients with high quality consulting and research services in the fields of media, entertainment and telecommunications. Goldmedia offers: in-depth analysis of markets and competitors; forecasts and strategic consulting services; the implementation of new business models; and consulting for restructuring whole companies, including M&A processes in the field of corporate finance. Goldmedia-Group: Goldmedia GmbH Media Consulting & Research, Goldmedia Sales & Services GmbH and Goldmedia Custom Research GmbH. The company's head office is in Berlin, Germany. Goldmedia is a member of the international network European Media Consulting Association – EMCA. www.emca.tv www.goldmedia.com

Annexe 7

LABORDE Françoise et MARIANI-DUCRAY Francine, *Réflexion sur les émissions dites de « télé réalité » - Synthèse des auditions et bilan de la réflexion*, Octobre 2011.

Résumé :

Au terme d'un cycle de 24 auditions (un institut d'études, sept sociétés de productions ou syndicats de producteurs, huit groupes audiovisuels, trois chercheurs et cinq associations familiales) entre mars et juillet 2011, Françoise Laborde et Francine Mariani-Ducray, membres du CSA, ont établi un état des lieux de la télé réalité en France et leur réflexion a permis de faire émerger de nouvelles problématiques. Cette étude intitulée *Réflexion sur les émissions dites de « télé réalité » - Synthèse des auditions et bilan de la réflexion*, nous a permis de faire de nombreux liens entre scripted-reality et télé réalité.

Réflexion sur les émissions dites « de télé réalité » Synthèse des auditions et bilan de la réflexion

Dans le cadre de sa réflexion sur les émissions dites « de télé réalité », la Commission de réflexion sur l'évolution des programmes, co-présidée par M^{mes} Françoise Laborde et Francine Mariani-Ducray, membres du Conseil supérieur de l'audiovisuel, a réalisé un cycle de 24 auditions entre mars et juillet 2011. Ont été entendus un institut d'études, sept sociétés de production ou syndicats de producteurs, huit groupes audiovisuels, trois chercheurs et cinq associations familiales.

En raison de la complexité du sujet et de la diversité de points de vue des personnes entendues, les échanges ont permis d'aborder la « télé réalité » sous des angles multiples, d'apporter un certain nombre de réponses aux questions posées et de nuancer les postulats initiaux, tout en faisant émerger de nouvelles problématiques.

1. Contours des émissions dites « de télé réalité »

1.1. Champ de la réflexion

1.1.1. *La « télé réalité » ne constitue pas un genre en soi*

La question de la signification du terme « télé réalité » et du périmètre d'émissions qu'il recouvre a été discutée par tous les intervenants, signe du caractère problématique de la définition du concept et de sa validité même.

Il ressort d'emblée que les émissions dites de « télé réalité » ne constituent pas un genre en soi mais qu'elles relèvent des genres de programmes existants (jeu, autres divertissements, magazine etc.). Le genre « télé réalité » n'existe pas, il existe seulement des émissions dites « de télé réalité ». Les éditeurs et les producteurs eux-mêmes n'utilisent guère le terme de « télé réalité », sauf peut-être dans son sens restreint à la « télé réalité d'enfermement », car il recouvre un ensemble divers et flou composé de nombreuses sous-catégories n'ayant en commun que le terme de « réalité » ; il ne constitue donc pas une catégorie de classification opérante.

Cependant, de nombreuses émissions relevant de différents genres sont perçues comme telles en raison de certaines caractéristiques communes.

1.1.2. *Genèse des émissions dites « de télé réalité »*

Circonscrire le champ de la réflexion demande de **se poser la question de la genèse des émissions dites « de télé réalité »**. Pour la plupart des intervenants, la diffusion de *Loft Story* en 2001 a provoqué une rupture radicale et engagé un nouveau cycle télévisuel. Néanmoins, beaucoup estiment que la « télé réalité » trouve ses racines dans des émissions préexistantes, comme certaines émissions diffusées dans les années 1980 sous le vocable d'émissions de dévoilement (exemples : *Psy-show* et *Moi, je*) ou de « reality shows » (tels que *Perdu de vue* ou *L'amour en danger*), centrés sur les émotions d'inconnus placés dans des situations exceptionnelles.

Un représentant d'un groupe audiovisuel considère que le genre de la « télé réalité » procède de deux évolutions : l'évolution technique du numérique, permettant aux anonymes de produire et de diffuser des images, qui a bouleversé la façon de faire de la télévision ; une évolution sociologique : la volonté d'accéder à un moyen de « *mass média* » s'est généralisée. De ces évolutions est née une nouvelle

forme de narration fondée sur une temporalité mêlant deux modes narratifs : l'immédiateté de l'action et les commentaires des participants sur celle-ci.

Par ailleurs, pour Guillaume Soulez, un ensemble de mutations culturelles plus profondes a permis la naissance de la télé réalité (le pop'art, la culture psychologique et le développement du « *star system* »).

1.1.3. *Éléments de définition*

Si les définitions données divergent, deux grandes tendances se dessinent :

- **Une définition restreinte** qui cantonne la « télé réalité » au périmètre des émissions dites « d'enfermement », en reprenant les critères donnés par la recommandation du Conseil de 2001 : principe d'enfermement et d'élimination, et prise d'images quasiment continue. La notion d'enfermement peut être prise au sens strict (dans un espace unique et clos) ou au sens plus large d'isolement. Guillaume Soulez les définit comme étant « fondées sur une mise à l'épreuve de candidats cobayes pour réaliser les conditions d'une expérience psycho-sociale sous les yeux du public, afin de chercher à lui révéler une réalité ». Très souvent, ces émissions sont des jeux et adoptent le rythme du feuilleton, avec des saisons successives elles-mêmes composées de rendez-vous quotidiens et hebdomadaires.

Les tenants de cette définition reconnaissent l'influence majeure de ce type d'émissions sur les contenus télévisuels des dix dernières années, créant de nouveaux codes et de nouvelles formes d'écriture. Ils estiment toutefois que les concepts nouveaux ou hybrides reprenant ces codes n'entrent pas pour autant dans le cercle restreint des émissions dites « de télé réalité ».

S'appuyant sur cette définition, certains producteurs affirment qu'ils ne produisent pas d'émissions dites « de télé réalité ».

- **Une définition plus large aux contours moins nets** incluant les émissions fondées décrites ci-dessus, mais qui répond également à d'autres critères. Ce cercle élargi comprend toutes les émissions qui placent des personnes anonymes ou des faits du quotidien dans des situations artificielles créées pour l'émission dans le but d'observer la réaction des participants pour susciter l'émotion « participative » du téléspectateur, encouragée par une forte tension dramatique et émotionnelle.

Comme le souligne Monique Dagnaud, ces émissions jouent souvent sur les limites : frontières entre fiction et réalité, limites de l'acceptable, mais également mélange des genres télévisuels.

Une telle approche conduit à inclure dans la définition des émissions dites « de télé réalité » :

- les émissions de tutorat,
- les concours de talents qu'ils soient culinaires, musicaux, de beauté ou autres,
- certains jeux d'aventure ou de séduction,
- ou encore des « docu réalités ».

Parmi les tenants de cette définition, nombreux sont ceux qui distinguent tout de même le noyau dur de la « télé réalité », fondé sur l'enfermement et l'élimination progressive des candidats, d'une nébuleuse beaucoup plus large d'émissions qui s'en inspirent de près ou de loin.

Au-delà de la question du genre, la « télé réalité » a fait évoluer la grammaire de l'image et étendu ainsi son influence sur tous les autres genres télévisuels, jusqu'à l'information.

1.1.4. *Entre réalité et fiction*

Beaucoup affirment que **les émissions dites de « télé réalité » ne sont pas scénarisées**, mais qu'elles reposent sur des « stimuli » : il s'agit d'introduire un élément perturbateur dans le jeu pour observer les réactions spontanées des participants. De plus, les formats mêmes de ces émissions créent un cadre

et des consignes particuliers. Les représentants d'une société de production précisent que la scénarisation ressentie à l'image provient du montage de séquences filmées préalablement et représentant des scènes spontanées de la vie des candidats.

Pour François Jost, la différence essentielle entre le documentaire et les émissions dites de « télé-réalité » réside dans le fait que dans celles-ci, on joue des scènes qui n'auraient jamais existé en-dehors du contexte créé par et pour l'émission.

Les émissions dites « de télé-réalité » semblent donc ne relever ni du documentaire ni de la fiction, mais tendre vers l'un ou l'autre de ces genres en fonction du degré d'intervention de la production sur les actions des participants.

Il convient de noter l'apparition naissante d'un nouveau concept de programme : la « *scripted reality* », que l'on pourrait traduire par « réalité scénarisée » et qui s'apparente à un programme « feuilletonnant » et scénarisé. La question de son appartenance au champ des émissions dites « de télé-réalité » se pose, car elle se situe à la limite extrême entre celles-ci et le feuilleton. En effet, la scénarisation n'est pas totale et laisse place à l'improvisation et à ses aléas ; néanmoins, les participants doivent respecter un canevas d'actions imposées par avance par la production. Une chaîne a récemment décliné ce concept, sous l'appellation « série-réalité ».

1.2. Avenir de la « télé-réalité »

Une minorité des intervenants considère que la « télé-réalité » est en perte de vitesse, voire en phase de déclin, notamment dans sa version d'enfermement dont le public se serait lassé.

Mais **beaucoup ne croient pas à son essoufflement**, arguant que les échecs récents ne sont dus qu'à des problèmes de mise en œuvre de concepts, et non à l'appétence du public pour la « télé-réalité » en elle-même. Celle-ci serait appelée à se développer encore pour plusieurs raisons (équivalent moderne du feuilleton, adéquation avec la culture adolescente, coût de production modéré, etc.) ou à se transformer pour tenter de répondre à de nouvelles attentes du public.

Certains estiment néanmoins que les émissions dites « de télé-réalité » atteignent la fin d'un premier cycle. Le public plébiscite désormais plutôt des programmes plus « intimistes », mettant en avant les valeurs de partage et de solidarité, ainsi que les « docu-réalités ». Par ailleurs, les téléspectateurs attendent un retour au réel et à l'authentique.

En matière de nouveaux médias, les émissions dites de « télé-réalité » **encouragent parfois l'innovation**. Ainsi, le programme télévisé d'une émission dite « de télé-réalité » diffusée en 2010 était un dérivé d'internet, et non plus l'inverse. De plus, l'internaute pouvait constituer son propre programme en choisissant parmi plusieurs caméras diffusant simultanément et en direct. Enfin, les jeunes ayant l'habitude de visionner les programmes en les commentant simultanément sur internet, le site internet de l'émission était également conçu comme un forum de discussion permanent.

Ce lien privilégié entre télé-réalité et nouveaux médias, notamment par le biais des réseaux sociaux, inquiètent les associations, en raison de l'utilisation massive de ceux-ci par le jeune public, qui n'en maîtrise pas toujours les usages (cf. infra, 3.1.3), et en l'absence de toute règle de signalétique analogue à celles en vigueur pour la télévision.

1.3. Programmation et différences éditoriales

Certains groupes ont longtemps refusé de diffuser des programmes dits « de télé-réalité », en raison de l'assimilation fréquente de cette notion aux émissions fondées sur l'enfermement. Ils estiment désormais que certains d'entre eux peuvent avoir une place sur leurs antennes, à condition de leur garantir un cadre éthique rigoureux. D'autres n'envisagent toujours pas d'en programmer mais précisent que ce positionnement pourrait évoluer.

Les sociétés de production proposent et fabriquent le programme, mais **le diffuseur dispose d'un droit de regard important** et peut intervenir à tout moment. Les concepts proposés sont adaptés aux **lignes éditoriales des chaînes qui divergent en matière d'émissions dites de « télé réalité »** : certaines souhaitent se démarquer par un interventionnisme très modéré ; d'autres affirment choisir de ne diffuser que des émissions fondées sur des valeurs positives. Nombreuses sont celles qui refusent de diffuser des émissions dites « de télé réalité » d'enfermement, considérant qu'elles sont contraires à leurs valeurs actuelles.

Plusieurs éditeurs n'envisagent pas d'investir dans des formats originaux, pour des raisons de coûts. Ils diffusent pour certains des émissions étrangères doublées, souvent américaines ou britanniques, parfois néerlandaises. Toutefois, c'est une tendance à la baisse selon certains, qui disent percevoir que le public se reconnaît moins dans ces programmes étrangers.

2. Encadrement réglementaire et déontologique

En France, de nombreuses limites existent pour éviter que les émissions dites de « télé réalité » ne deviennent de la « télé-poubelle ».

2.1. Dans le domaine du droit de la communication audiovisuelle, des règles qui s'adaptent aux évolutions éditoriales

En France, les émissions dites « de télé réalité » sont soumises au respect du droit de la communication audiovisuelle tel que posé par la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication et défini par la réglementation du Conseil dans ses délibérations et dans les conventions des chaînes de télévisions privées. Celle-ci a évolué dès 2001 afin de s'adapter au développement de ces émissions.

Des éditeurs ont fait remarquer que les règles du Conseil tendaient à fluctuer, évoluant généralement vers un durcissement (par exemple en matière de présence du tabac à l'antenne). L'un d'eux a tenu à appeler l'attention sur le danger que représente une classification trop stricte des programmes, susceptible de devenir un carcan pour la création. Il considère par ailleurs qu'il serait regrettable, et de toute façon impossible, d'établir une distinction entre une « bonne » et une « mauvaise » télé réalité.

D'autres considèrent que la réglementation française n'est pas un frein, notamment pour la diffusion de programmes étrangers.

2.2. Dans le domaine du droit social, une jurisprudence en cours de constitution

Les questions liées aux statuts des participants aux émissions dites « de télé réalité » ont fait ou feront l'objet de plusieurs décisions de justice.

Certains éditeurs ont rappelé que la décision récente de la cour de cassation requalifiant certaines participations en contrat de travail ne concernait que les participants aux cinq premières saisons de l'émission *L'Île de la tentation*. S'agissant des émissions dites « de télé réalité » prévoyant un gain, une décision devrait être prochainement prise au sujet de l'émission *Koh Lanta*.

Les chaînes tiennent désormais compte de la jurisprudence, même si plusieurs intervenants considèrent qu'elle va à l'encontre de l'esprit même des émissions car elle crée une relation de subordination entre les participants et la production, supprime la possibilité de gain des participants à un jeu et implique des contraintes horaires qui ne sont pas conciliables avec certaines émissions. Si beaucoup affirment qu'elle n'aura pas pour autant de conséquences importantes sur leur

programmation actuelle et à venir d'émissions dites de télé-réalité, il a néanmoins été rappelé que la captation permanente d'images des participants à des émissions de « télé-réalité d'enfermement » et leur diffusion sur un canal dédié a été interrompue en raison de l'incompatibilité entre contrat de travail et captation permanente.

Plusieurs des sociétés de production entendues refusent pour l'instant de rémunérer les candidats ou de leur faire un contrat de travail à partir du moment où il s'agit d'un jeu. Ils bénéficient tout au plus d'une rétribution pour la cession de leur image.

Un éditeur a par ailleurs souhaité relever un point de sensibilité concernant les contrats d'artiste-interprète : selon lui, si les tribunaux reconnaissaient ce statut aux participants à une émission, cela accroîtrait considérablement les contraintes financières de ces émissions et pénaliserait potentiellement les intermittents du spectacle. Il convient de noter qu'une chaîne a d'ores et déjà accordé ce statut aux participants d'un programme ; il s'agissait toutefois d'une émission de « série-réalité ».

2.3. L'autorégulation

Deux chartes ont été adoptées en 2010.

La charte du SPECT est destinée à encadrer la participation des candidats aux émissions de télévision (notamment celles dites « de télé-réalité ») et à leur garantir un certain nombre de droits : garantie de la liberté d'expression et du consentement éclairé, préservation des droits fondamentaux, notamment en termes de droit du travail, et assistance pendant et après la réalisation du programme. Négociée avec les diffuseurs en présence du Conseil et cosignée par plusieurs sociétés de production, elle définit une position commune pour tous ses adhérents. Il s'agit d'un engagement moral qui n'a pas de valeur contractuelle, le SPECT ne disposant pas de pouvoir de sanction. Il a été reconnu que ce document pourrait davantage prendre en compte les questions que pose l'arrivée des nouvelles technologies telles que les téléviseurs connectés. Par ailleurs, certains intervenants ont fait part de leurs doutes quant au caractère réaliste de cette charte qui laisse penser qu'aucune instruction n'est donnée aux candidats.

Quant à **la charte déontologique d'Endemol**, elle est applicable à l'ensemble des programmes de la société afin « d'engager l'entreprise dans une démarche responsable et exemplaire ». Cette charte « expose les principes et les valeurs » de la société (« dignité », « liberté », « égalité, diversité, solidarité », et « intégrité ») et prend un certain nombre d'engagements vis-à-vis des téléspectateurs et des participants. Afin de suivre l'application de cette charte, la société a créé un Comité de déontologie composé de huit personnalités (notamment des psychiatres et des professionnels des médias et de leur régulation).

La société a précisé que ce texte correspondait à de réels engagements (notamment envers les candidats) qui ont accru la conscience déontologique tant des équipes de production que des participants. Ils ont rappelé que le comité de déontologie qu'elle instaure, loin d'avoir valeur de « caution morale », fait en sorte que les programmes respectent systématiquement les engagements de la charte.

Par ailleurs, en France, une autre dynamique d'autorégulation est créée *de facto* par le refus des annonceurs d'être associés à des programmes trop polémiques.

3. Aspects sociaux

3.1. Impacts sur le public

3.1.1. Valeurs véhiculées

La question des valeurs véhiculées par les émissions dites « de télé réalité » a principalement été abordée par les chercheurs et les associations, révélant la complexité et l'ambiguïté des discours qui sous-tendent ces émissions et des valeurs qu'elles portent.

Les associations entendues ont fait part de leurs craintes quant aux valeurs véhiculées par les émissions dites « de télé réalité », tout particulièrement leurs valeurs « anti-éducatives » et « anti-familiales » qui iraient à l'encontre de la responsabilité sociale et éthique des éditeurs : dégradation de l'image des jeunes, en particulier des jeunes femmes ; promotion de l'individualisme et manipulation d'autrui ; corrélation nécessaire entre la réussite personnelle et l'enrichissement ; humiliation de l'individu « bouc-émissaire » par le groupe ; banalisation du conflit et exaltation successive de sentiments contradictoires ; voyeurisme et exhibition de l'intime.

Une association a d'ailleurs réalisé, pour les besoins de son audition, une brève enquête relative aux émissions dites « de télé réalité » auprès de ses adhérents. Ce sondage a montré qu'environ 4500 des 5000 familles interrogées estimaient qu'elles étaient susceptibles d'avoir des conséquences négatives sur les téléspectateurs, en particulier sur le jeune public.

Pour ces raisons, une autre association a fait part de son souhait qu'aucune aide publique (qu'elle soit directe ou indirecte) ne soit accordée aux émissions dites « de télé réalité » et a appelé le Conseil à les encadrer davantage.

Monique Dagnaud quant à elle estime que les émissions dites « de télé réalité » nécessitent une vigilance particulière du Conseil en raison des deux risques qui leur sont constitutifs : l'atteinte potentielle au respect de la dignité humaine et leur construction autour du principe implicite du bouc-émissaire qui place les téléspectateurs dans la position de « complices ».

François Jost a souligné le caractère paradoxal de ces émissions qui, si elles semblent amORALES, restent de son point de vue très souvent fondées sur un socle implicite de valeurs traditionnelles issues du roman sentimental ou du conte.

Une autre ambivalence caractérise selon lui les émissions dites « de télé réalité » qui cherchent à mettre en avant des valeurs positives : elles tendraient à atténuer la conscience politique du public en laissant croire que l'intervention de la télévision, accompagnée de quelques efforts, constitue une solution imparable à tout problème.

3.1.2. Réception par le public

En termes de public ciblé, certaines chaînes cherchent avant tout à toucher le responsable des achats de moins de 50 ans, mais les émissions diffusées en première partie de soirée ciblent souvent un public large et familial. Mais comme l'indique une association, le jeune public semble dans certains cas être une cible prioritaire (en particulier pour les émissions diffusées en fin d'après-midi).

Le succès des programmes dits « de télé réalité » peut s'expliquer par :

- l'identification du téléspectateur à un participant ou à sa situation ;
- à l'inverse, la distanciation rassurante que provoquent chez le téléspectateur certaines situations jugées humiliantes ou ridicules ;
- le rejet de la parole d'experts, à laquelle s'est substituée une plus grande confiance du public envers les anonymes et leurs pairs ;
- les émotions successives et toujours changeantes qu'ils font naître chez le téléspectateur (Monique Dagnaud) ;

- leur dimension sociale (représentation des classes sociales populaires) et leur symbolique « démocratique » (possibilité offerte à tous d'agir par le vote) (Guillaume Soulez) ;
- le plaisir ambigu que les téléspectateurs y trouvent (François Jost, Guillaume Soulez, Monique Dagnaud).

Concernant le jeune public, les émissions dites « de télé réalité » sont parfois vues comme un moyen de réconcilier les jeunes avec la télévision généraliste. Selon certains, le jeune public apprécierait particulièrement le spectacle de jeunes adultes qui se comportent comme des adolescents. Mais actuellement, il aurait plus tendance à se reconnaître dans des émissions de réalité scénarisée (« *scripted reality* ») que dans les formats fondés sur l'enfermement, selon certains producteurs et éditeurs.

Quant à la **capacité de recul du public** face à ces émissions, les représentants d'une société de production considèrent que les enfants ne sont pas dupes et qu'ils sont conscients qu'elles constituent manifestement des programmes de divertissement. Certains, dont François Jost, sont en total désaccord avec cette idée, considérant que non seulement les enfants, mais également de nombreux adultes, ont une approche très naïve de ces émissions, et qu'en dépit d'une lecture possible au second degré, l'impact est réel. Elles pourraient même constituer, selon une fédération de parents d'élèves, un élément d'explication parmi d'autres face à l'augmentation de la violence et du harcèlement chez les jeunes, notamment en milieu scolaire.

Ayant dressé des constats assez alarmants sur l'impact des émissions dites « de télé réalité » sur le jeune public, les associations familiales ont émis plusieurs préconisations. Certaines associations souhaiteraient que ces programmes fassent l'objet de restrictions horaires, afin qu'ils ne soient plus diffusés en journée et qu'ils soient déconseillés aux enfants de moins de 12 ans. Une autre replace la question de la classification de ces émissions dans la problématique plus large de la signalétique jeunesse du Conseil, à laquelle elle aimerait que soient ajoutés des éléments d'explication motivant au cas par cas la classification des programmes. Elles souhaiteraient par ailleurs disposer d'un espace de discussion avec les chaînes afin de leur faire prendre conscience des risques qu'elles pointent.

3.1.3. Problématiques transmédia

Le cycle d'auditions a également permis d'évoquer un phénomène de société actuel qui constitue une des principales problématiques en matière de protection du jeune public et d'éducation aux médias : les risques qui découlent de l'utilisation des nouveaux médias par les jeunes.

La capacité des programmes dits « de télé réalité » à créer des dynamiques « transmédia » est indéniablement un atout en termes d'innovation et de développement (cf. supra, 1.2). Internet joue désormais un rôle capital à la fois dans la conception et dans la réception des programmes dits « de télé réalité ». Il permet de proposer au public des prolongements de l'émission diffusée en linéaire à la télévision (télévision de rattrapage, « best-of »), nourrit le suivi du programme par le biais des réseaux sociaux, des forums de discussion ou des blogs, et, depuis quelques années, est devenu le support de contenus spécifiques (vidéos inédites, sites internet directement reliés aux réseaux sociaux, mise en œuvre d'étapes du jeu parallèles à son déroulement dans le programme télévisuel, etc.).

Ces contenus non télévisuels sont d'autant plus développés qu'il s'agit de programmes appréciés des jeunes publics. Or, l'usage intensif d'internet par les jeunes, en particulier par les enfants de 8 à 13 ans, ne s'accompagne pas d'une maîtrise suffisante de cet outil. Comme l'a montré une récente étude publiée par la CNIL et plusieurs associations¹, il existe notamment un lien entre la montée du phénomène de harcèlement chez les jeunes et leur forte mobilisation sur internet autour de programmes fondés sur le principe de l'élimination progressive et susceptibles de placer un ou

¹ *Réseaux sociaux : quelles sont les pratiques des nos enfants ? Quel est le rôle des parents ?*, étude réalisée pour l'UNAF, Action innocence et la CNIL par TNS Sofres sur l'usage des réseaux sociaux par les 8-17 ans.

plusieurs des participants en position de « bouc-émissaires ». En outre, l'anonymat et la liberté de parole que permet internet peuvent inciter les jeunes à transgresser certaines règles sociales, transgressions qu'ils seront ensuite tentés de reproduire dans leurs rapports sociaux « réels ».

3.2. Conséquences sur les participants

3.2.1. Sélection des participants

Selon les producteurs et les chaînes auditionnés, la sélection s'appuie sur des critères déterminés par le thème de l'émission.

Les candidats ont évolué depuis dix ans : ils connaissent davantage les codes des émissions dites de télé-réalité, ce qui les rend plus susceptibles de s'adapter ; c'est pourquoi il faut sans cesse faire évoluer les mécaniques de jeu des émissions pour créer de la surprise.

Les candidats actuels, issus d'une génération qui a pris l'habitude de rendre publiques des informations relatives à sa vie privée, **maîtrisent les codes du genre**. Au cours des premiers jours, ils cherchent souvent à prouver qu'ils contrôlent la production, et non l'inverse.

3.2.2. Encadrement des participants

Les représentants de sociétés de production ont tenu à rappeler que les candidats restaient libres de leurs choix dans l'émission et qu'ils avaient la possibilité de la quitter dès qu'ils le souhaitaient.

Les chaînes et les sociétés de production affirment qu'elles s'attachent à assurer un bon encadrement des participants avant, pendant et après le tournage, notamment sur le plan psychologique. Lorsqu'il existe des risques de stigmatisation des participants, il arrive qu'une émission ne soit diffusée qu'une seule fois.

En dépit de cet encadrement, François Jost considère que la « télé-réalité » **d'enfermement est une « machine à rendre fou »** qui donne aux participants une illusion de notoriété et les place dans des situations où ils doivent faire des choix impossibles, dont la difficulté constitue le ressort même du jeu. En outre, les candidats subissent une réelle violence lors du tournage, parfois physique, mais aussi symbolique, étant « désociabilisés » pendant une longue période.

Guillaume Soulez et Monique Dagnaud ainsi qu'une association préconisent une action du Conseil pour protéger les participants, telle que la réalisation d'une enquête sur les conséquences à long terme de la participation aux émissions dites de « télé-réalité ».

4. Aspects économiques

4.1. Données économiques

Certains éditeurs affirment que contrairement à l'idée communément répandue, une émission dite « de télé-réalité » tel que le jeu d'enfermement coûte très cher, notamment en raison du dispositif mis en place : un programme de télé-réalité d'enfermement diffusé sur une chaîne à fortes audiences coûterait environ 20 millions d'euros. De plus, c'est un choix très risqué pour la chaîne qui le programme. C'est pourquoi beaucoup de ces programmes sont issus de formats importés.

Comme l'a rappelé un producteur, ce risque concerne les chaînes, pour lesquelles la rentabilité d'un programme dépend de son audience, et pas les sociétés de production.

4.2. Question des formats

Selon certains, le débat autour de la « télé réalité » est propre à la France. Dans les autres pays, où l'industrie des programmes est plus développée, c'est **la question plus générale des formats** (concepts d'émissions susceptibles d'être dupliqués) qui est évoquée, donnant naissance à une hybridation des genres et des termes, tels que le *factual-entertainment* (divertissement fondé sur des faits réels), et à l'émergence de nouvelles tendances en matière de programmes, telles que les programmes dits de *constructed-reality* (réalité construite) ou *scripted reality* (réalité scénarisée). En France, selon eux, le débat autour des formats documentaires est brouillé notamment par le système de soutien financier à la production audiovisuelle par le CNC qui octroie des aides exclusivement aux documentaires de création.

Les producteurs et éditeurs ont souligné le rôle de certaines filiales françaises de sociétés de production internationales² qui adaptent des formats de la « maison-mère », mais en ne pouvant toutefois prendre que certains formats au sein du catalogue en raison des spécificités des différents marchés audiovisuels. L'achat de formats étrangers demande toujours selon eux un certain travail d'adaptation lié à la réglementation mais aussi aux spécificités des attentes du public français, qui par exemple apprécie une écriture proche de celle du documentaire. L'adaptation contribue déjà selon certains producteurs à enrichir le secteur puisque la production est réalisée localement. Ces filiales revendiquent cependant le fait de développer quelques formats inédits.

Plusieurs raisons ont été avancées par les producteurs et les éditeurs **pour expliquer l'absence de la France sur le marché international des formats**, notamment dans le domaine des divertissements qui couvrent les émissions dites de « télé réalité » :

- une difficulté des producteurs français à « industrialiser » les concepts créatifs ;
- créer un concept peut s'avérer financièrement intéressant mais aussi très risqué, alors que l'adaptation de formats déjà testés à l'international permet de réduire les aléas d'audience. Les chaînes historiques seraient particulièrement prudentes, en raison des moyens qu'elles engagent dans ce type de programmes mais aussi de la position historique ultra-dominante d'une chaîne sur le marché de l'audience et des ressources publicitaires de la télévision gratuite qui aurait pénalisé, selon certains producteurs, la prise de risque sur la création de formats originaux ;
- développer un format demande un travail long et coûteux que les producteurs auraient de plus en plus de mal à financer ;
- l'interdiction posée par le service public français sur la mise à l'antenne d'émissions dites de « télé réalité » durant de nombreuses années qui aurait pénalisé certains formats de divertissements alors que dans d'autres pays d'Europe, comme au Royaume-Uni, le service public joue un rôle moteur sur le développement de l'industrie de formats ;
- en France, les sociétés de production disposeraient de peu de moyens, notamment en raison de la séparation entre les métiers de producteur et de diffuseur posée par législation française ce qui ne leur permettrait pas d'être des interlocuteurs de taille suffisante sur les marchés internationaux.

Les éditeurs affirment *a contrario* qu'en termes de format, ils sont plus enclins à privilégier les créations françaises. Toutefois, un producteur explique que lorsque le format existe déjà, l'éditeur est plus confiant, tandis que pour les créations inédites, la discussion entre producteur et diffuseur est beaucoup plus poussée, à l'instar de celle qui existe pour d'autres genres (comme les fictions). Le producteur peut être amené à proposer plusieurs options, puis à modifier l'option choisie.

5. Préconisations

² Parmi ces filiales, quatre particulièrement notables se sont installées récemment en France : BBC France, ITV France, Shine France, et Talpa France.

Les nouvelles stratégies de promotion, de distribution et de diffusion d'un documentaire français. Le cas particulier du docufiction à la télévision (2000-2014).

Suite au succès mondial de la série documentaire *Sur la Terre des Dinosaures*, six millions de téléspectateurs, diffusé sur la chaîne anglaise BBC en 1999 et face aux attentes des téléspectateurs, un nouveau genre a fait son apparition dans les années 2000 à la télévision française : les docufictions.

Ce genre hybride mélangeant fiction, grâce à des scènes de reconstitution, à la présence d'acteurs et à un scénario préétabli, et codes du documentaire, constitués de témoignages, d'images d'archives ou de schémas scientifiques et de la présence de la voix-off, a su s'imposer, au fil des années, comme un genre à part entière.

Ce travail propose d'étudier l'émergence du docufiction en France et suit son évolution dans le panorama télévisuel.

Descripteurs : docufiction, télévision, archives, fiction, documentaire, scripted-reality.

New strategies for promoting, distributing and broadcasting a French documentary. A TV docufiction study case from 2000 to 2014.

Responding to the public's expectations and following the 1999 BBC English Channel success of *Walking With Dinosaurs* watched by six millions of viewers, a new genre emerged in the 2000s on the French television : the docufiction.

This hybrid genre has achieved a particular recognition over the years establishing itself as a whole new genre. It is a mix of fiction with rebuilt scenes, actors playing fictitious scenarios and a mix with traditional documentaries based on testimonies, images from archives, scientific materials as well as a voiceover to guide the public. This doctoral thesis offers to study the emergence of the docufiction and its evolution in France.

Keywords : docufiction, television, archives, fiction, documentary, scripted-reality.