



HAL
open science

Le docufiction entre création originale et documentaire

Lise Henric

► **To cite this version:**

Lise Henric. Le docufiction entre création originale et documentaire. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 2018, 10.4000/rfsic.3537 . hal-03281082

HAL Id: hal-03281082

<https://hal.science/hal-03281082>

Submitted on 7 Jul 2021

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

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

Le docufiction entre création originale et documentaire

Lise Henric



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/3537>

DOI : 10.4000/rfsic.3537

ISSN : 2263-0856

Éditeur

Société Française de Sciences de l'Information et de la Communication

Ce document vous est offert par Université de Poitiers



Référence électronique

Lise Henric, « Le docufiction entre création originale et documentaire », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 12 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2018, consulté le 08 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/3537> ; DOI : 10.4000/rfsic.3537

Ce document a été généré automatiquement le 8 mars 2018.



Les contenus de la *Revue française des sciences de l'information et de la communication* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Le docufiction entre création originale et documentaire

Lise Henric

- 1 Romancer et apporter une touche de fiction à des faits réels, à la télévision comme dans les romans, a toujours existé. Ce sujet est souvent évoqué chez de nombreux écrivains dont André Malraux. Sujet qui suscite de vives réactions notamment auprès de son 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 enfance » (Clara Malraux, 1963).
- 2 A la télévision, le mélange entre fiction et réalité a toujours suscité de vives polémiques entre différents acteurs. Les défenseurs de cette pratique : « Pourquoi la télévision n'aurait pas cette capacité, quand le cinéma ou le roman la possèdent depuis longtemps ? » (Albert Mathieu, 1995) et les plus dubitatifs : « 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 » (Serge Lebovici, 1996).
- 3 Genre hybride, le docufiction mêle les codes de la fiction et du documentaire. En effet, étymologiquement, nous retrouvons les termes « docu » du mot « documentaire » issu du latin *docere* « enseigner » et « fiction » du latin *ingere* « façonner ». Du documentaire, il emprunte l'utilisation des images d'archives, les scènes de reconstitution, la voix-off, les témoignages de personnages réels et de la fiction les jeux d'acteurs, les dialogues, la scénarisation et la reconstitution des lieux. Autant d'éléments qui brouillent la frontière entre fiction et documentaire, limite souvent franchie dans le cadre du docufiction. « Le docufiction 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 » (François Garçon, 2005). Le docufiction est-il avant tout un genre marketing à la recherche de l'audience maximale ? Le docufiction permet-il de moderniser le documentaire ? Le docufiction ne joue-t-il pas un jeu dangereux en brouillant les lignes ?

La question qui fonde nos propos est celle de l'écheveau complexe liant fiction et documentaire. Peut-on vraiment appréhender le docufiction comme un genre à part entière ? La problématique de la définition d'un genre, dans les médias, est propre à la recherche en Sciences de l'Information et de la Communication. En effet, l'Information et la Communication sont structurées par cette approche et cette discipline nous invite à distinguer clairement une typologie. En effet, suite au succès considérable du docufiction *L'Odyssée de l'espèce*, diffusé le 3 janvier 2003 sur France 3, et qui a rassemblé 8,7 millions de téléspectateurs, les diffuseurs sont face à un nouveau genre littéraire permettant de concurrencer les autres chaînes et rassemblant un public large. Nous pouvons considérer que ce genre télévisuel apparaît comme une perspective à part entière. Cet angle d'analyse comporte deux aspects qui présentent différentes disciplines au cœur de notre recherche : celui du regard historique et rétrospectif du docufiction qui permet de comprendre les enjeux, celui de l'éthique afin de proposer une grille d'analyse spécifique et apporter des clefs afin de mieux appréhender ce sujet.

- 4 Afin de mener à bien nos recherches, nous nous sommes basés sur les ouvrages d'Isabelle Veyrat-Masson *Télévision et histoire, la confusion des genres*, de François Niney, *Epreuve du réel à l'écran. Essai sur les principes de réalité documentaire*, de François Jost, *La Télévision du quotidien : entre réalité et fiction* ainsi que des recherches de François Garçon.

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 numériques (Isabelle-Veyrat Masson, 2008).

- 5 Par conséquent, le thème de notre recherche apparaît comme une nouvelle démarche au sein des recherches d'Isabelle Veyrat-Masson, de François Garçon, de François Jost, de François Niney ainsi que de la recherche universitaire. En effet, nous avons souhaité dans notre article retracer la longue histoire du docufiction au cinéma et à la télévision et exposer nos arguments permettant de considérer le docufiction comme un genre à part entière à partir des années 2000.
- 6 Cet article met en évidence, dans un domaine intéressant et méconnu du grand public, une nouvelle approche communicationnelle, dans le champ des Sciences de l'Information et de la Communication, et analyse l'évolution d'un nouveau genre télévisuel. Notre terrain de recherche s'est axé sur un corpus large : une filmographie étoffée et pertinente et des entretiens qualitatifs avec Serge Moati, Jean Xavier de l'Estrade, réalisateurs, Fred Fougea, producteur et Dana Hastier, Directrice des programmes de France 3, permettant une vision globale sensible aux prismes des différents acteurs liés au développement du docufiction.

Le docufiction : une longue histoire au cinéma et à la télévision

- 7 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.
- 8 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.

- 9 Deux figures importantes, aux méthodes opposées, se détachent de la production ordinaire de l'époque : Robert Flaherty qui propose des documentaires romancés et Dziga Vertov qui s'investit dans cinéma vérité.
- 10 Lorsque *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922) 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 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.
- 11 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* (Dziga Vertov, 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. Dans cette période marquée par la seconde Guerre mondiale (1939-1945) nous assistons à des documentaires des années noires, plutôt dits de propagande. « Le genre documentaire compta parmi les instruments de propagande récupérés par le gouvernement de Vichy ». (Jean-Pierre Bertin-Maghit, 1999).
- 12 Dans les années 1950 les progrès technologiques : les caméras 16mm légères 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* (Jacques Dupont, 1946), 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* (Louis Malle et Jacques-Yves Cousteau, 1956) 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*, Alain Resnais, 1950). 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.
- 13 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 ». (Jean Rouch, 1992).

- 14 Dans *Pyramide humaine* (Jean Rouch, 1961) cible son documentaire sur une classe du lycée d'Abidjan où Blancs et Noirs se côtoient sans se fréquenter.

On peut trouver inégale l'œuvre de Rouch, reste qu'il est très difficile de ne pas reconnaître à quel point il a bouleversé le film ethnographique, et plus généralement le cinéma. En 1958, des années avant la vogue du docu-fiction, le magnifique *Moi un Noir* donne la parole à une poignée de non-professionnels nigériens auto-rebaptisés façon Hollywood (Eddie Constantine, Edward G. Robinson, Tarzan...). Autant de personnages magnifiques qui, devant la caméra de Jean Rouch, improvisent, cabotent, délirent avec une liberté de ton proprement sidérante, dont Godard saura se souvenir dans *A bout de souffle*. (Elisabeth Lequeret, 2004).

- 15 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 Medvekiné qui repose sur une expérience sociale audiovisuelle menée par des réalisateurs et des techniciens du cinéma militant. 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. À la fin des années 1970, la télévision française voit apparaître l'émission *La caméra au poing* (Christian Zuber, 1968) consacrée à des thématiques axées sur la défense des animaux et de la nature. Nous pouvons également noter la place importante accordée au réalisateur Peter Watkins durant ces années. Son œuvre est marquée par le mélange de la fiction et du réel ; ses projets avant-gardistes amorcent le développement de films hybrides.

- 16 Les années 1980 marquent l'arrivée de la néo-télévision. Cette période souligne l'évolution de la télévision. Nous sommes face à une peopolisation de la télévision, l'apparition de la télé-réalité ; des anonymes sont de plus en plus présents et remplacent souvent le rôle d'expert, et nous pouvons également noter à cette période le nombre réduit d'émissions culturelles. Les jeux, les variétés, le sport et les films l'emportèrent sur les émissions à caractère culturel sous le prétexte faux, qu'elles n'intéressaient pas le public, loi de l'audience à l'appui (Dominique Wolton, 1989). Alors même que la télévision est devenue la principale pratique culturelle des Français, les émissions estampillées culturelles n'occupent qu'une périphérie de la grille : « la nuit et l'été » (Catherine Clément, 2003). Le téléspectateur n'est plus actif mais fait partie intégrante de la télévision. Face à cette période, deux télévisions s'affrontent. En effet, le documentaire fait également 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. En peu de temps, il y eut des financements pour initier, et pour concrétiser 180 projets. Cela a marqué les débuts d'un changement de statut et de modèle économique pour le documentaire¹.

- 17 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 réalité.
- 18 *Hôtel du Parc* (Pierre Beuchot, 1991), fiction-documentaire 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 ».
- 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 vérité (Pierre Beuchot, 2008).
- 19 Ce chapitre ne peut se clore sans aborder l'arrivée des émissions de dévoilement comme *Perdu de vue*, (Jacques Pradel, 1990), diffusé sur TF1, qui annonce les premiers éléments de la télé-réalité : pathos, émotion, dévoilement de l'intimité et les prémisses de la télé-réalité.
- 20 Nous pouvons également mettre en avant les premières polémiques liées à la diffusion du docudrama *Chasseurs de loups* (Didier Albert, 1994) sur la prise en otage d'une classe de maternelle à Neuilly-sur Seine². 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 la diffusion, s'insurge et parle « de vraie-fausse fiction, de téléfilms qui brouillent volontairement les cartes et de dérive inquiétante de la télévision ». (Pierre Lellouche, 1995).
- 21 Connaissant une longue histoire au cinéma et à la télévision, le docufiction connaît un essor en France au début des années 2000. Utilisant des composantes classiques du documentaire : archives et interviews de témoins ou de scientifiques et des composantes de la fiction : scénario élaboré, costumes, décor et jeux 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. En effet, en traitant des sujets aussi variés que divers, le public porte un nouveau regard curieux et attentif sur des événements historiques. Ainsi, *Le dernier jour de Pompéi* (Peter Nicholson, 2003), 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, la connaissance et cette nouvelle modalité propre aux médias audiovisuels : le docufiction.
- 22 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.

- 23 Après la Préhistoire, l'Antiquité s'est imposée comme un sujet porteur pour la télévision et particulièrement l'Égypte.
- 24 A partir d'avril 2003, le docufiction français *A la recherche du pharaon perdu* de (Pierre Stine, 2003) 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.
- 25 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.
- 26 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'Égypte, le docufiction des années 2005-2010 repose plutôt sur des thèmes sociétaux et d'anticipation.
- 27 Le 4 février 2009, France 2 a diffusé le docufiction *Les temps changent* (Marion Milne, 2009). 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.
- 28 Les docufictions peuvent tendre à évoluer avec l'arrivée en France de la *scripted-reality*, ou réalité scénarisée, 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 » (etc) sont « racoleurs » et permettent de fidéliser les téléspectateurs.
- 29 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*. Production moins onéreuse qu'un épisode de série classique (110 000 euros en moyenne contre 30 000 euros pour *Si près de chez vous*), succès d'audience auprès de la ménagère de moins de 50 ans, rediffusion possible, compromis face à l'obligation de diffusions et de productions d'œuvres de fictions françaises et réponse à la concurrence ; autant de facteurs qui expliquent les raisons des chaînes publiques dans l'investissement de ces natures de production.
- 30 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.

- 31 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 ». (Aurélie Filippetti, 2013).

Je crois profondément que la télévision consiste à toujours se renouveler. Les séries télévisées (« *scripted tv* ») continuent à bien marcher, partout dans le monde (téléromans, feuilletons du ramadan, dramas, etc.). La télé-réalité permet d'ajouter une expérience « live » ou du moins « *unscripted* » qui laisse penser que les choses se passent plus près de la vie, de la réalité. 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. (Frédéric Martel, 2013).

- 32 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.

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 partaient en courant. Ça s'est progressivement dégelé, sûrement parce que les télévisions ont vu que les gens s'y intéressaient. (Serge Moati, 2013).

Un genre à part entière

- 33 En effet, le statut du genre docufiction, ce mélange hybride entre fiction et documentaire est à lui seul original et complexe.
- 34 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 suspense et de la dramaturgie.
- 35 La fiction a cet avantage d'une véritable maîtrise en amont et permet d'imaginer comment des processus complexes de décisions ont pu se dérouler.
- 36 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 ».
- 37 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.
- 38 Les diffuseurs, les différentes chaînes de télévision, sont les premiers à avoir « flairer » 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).³ 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* (Jacques Malaterre, 2003) diffusé sur France 3 le mardi 7 janvier 2003, qui a rassemblé 8,7 millions de téléspectateurs (34,2 % de part d'audience).
- 39 Le premier docufiction français fut donc diffusé en 2003 et face à son succès d'audience, les chaînes de télévision ont transmis de nombreux docufictions. Même si à la base le genre a été créé 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. Le docufiction tend ainsi à se rapprocher du produit idéal de la télévision : il est valable pour un public varié en empruntant le lexique de la dramaturgie et de l'émotion.

- 40 Grâce à une amplification du réel, il permet également d'entrer directement au cœur du sujet, à condition d'une recherche documentée, et d'apporter cet aspect pédagogique. Cette modalité qui traverse le docufiction permet donc une déclinaison originale de la dimension documentaire.
- 41 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 reconstitution ». (Sophie Dacbert, 2003).

Le docufiction : une création originale en raison de son scénario

- 42 Depuis que les docufictions sont diffusés à la télévision, les téléspectateurs ont pu découvrir des scénarios toujours plus originaux les uns que les autres.
- 43 Le docufiction *14, des armes et des mots* (Jan Peter, 2014) diffusé le mardi 13 mai 2014, sur la chaîne Arte dénote 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 (Historien, Spécialiste de la Grande guerre) et Peter Englund (Historien suédois et membre 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.
- 44 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*, diffusée sur France Inter le mardi 29 avril 2014, Jan Peter, le réalisateur allemand, revient sur les critères de sélection des différents témoignages (son équipe a récolté 1 000 journaux de guerre pour un résultat final de 14 témoignages).
- 45 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.
- 46 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.
- 47 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.
- 48 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.
- 49 Le réalisateur, Jan Peter a voulu « à travers cette aventure folle, garder le cap et expliquer au travers du jeu des comédiens les différents thèmes de la guerre 14-18 ».

Le docufiction : une création performante.

- 50 Comme nous l'avons analysé précédemment, 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'Odyssée de l'Espèce* sur France 3.
- 51 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* (Isabelle Clarke et Daniel Costelle, 2014), diffusé sur France 2 le 18 mars 2014, a rassemblé 5 880 000 téléspectateurs soit 22,5 % de part de marché. *Home* (Yann-Arthus Bertrand, 2009) 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* (Yann-Arthus Bertrand, 2012) 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 images d'archives et le thème de la nature. Les documentaires de création singuliers sont rares de par 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.
- 52 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 de sujets consensuels et classiques sans archives comme l'Égypte, l'Antiquité, la Préhistoire, l'assassinat d'Henri IV ou encore la construction des cathédrales... seront diffusés. En effet, les meilleures audiences annuelles des documentaires diffusés entre 2002 et 2011 à la télévision sont enregistrées par France 2 ou France 3 (Etudes du CNC, 2012). Quatre docufictions occupent la première place au cours de la période : *L'Odyssée de l'Espèce* en 2003, *Le dernier jour de Pompéi* (Peter Nicholson, 2004) qui a rassemblé 8,2 millions de téléspectateurs sur France 2, *Homo Sapiens* (Jacques Malaterre, 2005) qui a attiré 8 millions de téléspectateurs sur France 3, *9/11 : the Twin Towers* (Richard Dale, 2006) qui a séduit 7,3 millions de téléspectateurs sur France 2 et *Le Sacre de l'Homme* (Jacques Malaterre, 2007) qui a rassemblé 5,4 millions de téléspectateurs sur France 2.

- 53 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.
- 54 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.
- 55 Ainsi, les téléspectateurs visionnent *Un cœur qui bat* (Sophie Révil, 2011) sur la greffe du cœur diffusé sur France 2 le 27 janvier 2011, *Le cerveau d'Hugo* (Sophie Révil, 2012) sur l'autisme diffusé le 27 novembre 2012 sur France 2, *Drumont l'histoire d'un antisémite français* (Emmanuel Bourdieu, 2010) diffusé le 19 mars 2013 sur France 2 ou encore *La journée dans la vie d'un dictateur*, (Hendrick Dusollier, 2012) immersion dans l'intimité de trois dictateurs, diffusé le 24 février 2014 sur Planète +. Dans ce dernier exemple, à base d'images d'archives, des scènes sont interprétés 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).

Conclusion

- 56 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 haut » à condition toutefois de ne pas « tirer le documentaire vers le bas » (Pierrette Ominetti, 2004).
- 57 Le catalogue des docufictions réalisé, ces dix dernières années, pour la télévision française est varié. 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 (Dana Hastier, 2014).
- 58 En effet, de nombreux historiens collaborent au scénario des docufictions. Dans *Qui a tué Jaurès ?* (Philippe Tourancheau, 2014) par exemple, nous pouvons noter les interventions de Christophe Prochason, historien, et de Jacqueline Lalouette, spécialiste de l'histoire politique et religieuse, dont les analyses étayent le docufiction.

- 59 Certains docufictions historiques dont *Versailles, le rêve d'un roi*, (Thierry Binisti, 2008) 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). Les conservateurs du château de Versailles ont validé le scénario ainsi que le docufiction de Thierry Binisti. Véritable gage de qualité, le docufiction qui a bénéficié d'un budget de 2.6 millions d'euros a été préacheté par la chaîne BBC. D'autres docufictions, en revanche, n'ont pas connu le même succès comme *Changer la vie* (Serge Moati, 2011) sur le parcours politique de 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 des ères les plus éloignées où le téléspectateur est soucieux de connaître le passé. De plus, les docufictions traitant de notre époque contemporaine manquent 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 et ainsi doubler leur audience. En effet, le docufiction a développé, au fil des années, des scénarios élaborés répondant à l'attente et au besoin des téléspectateurs. Nous sommes face à des téléspectateurs qui font également évoluer la télévision par leur propre usage de la télévision.
- 60 Nous nous sommes également attachés à définir la part de fiction et le rôle de l'utilisation des images d'archives dans les docufictions. Cette approche nous a permis de mettre en avant les possibles dangers liés à ce mélange entre réel et fiction. En proposant leur propre réalité, les réalisateurs demandent, donc, aux téléspectateurs de croire ce qui leur est proposé et non de faire preuve d'analyse critique et de réflexion. Walter Benjamin, dans son œuvre *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, analysait les conséquences du développement du cinéma sur l'art et au-delà sur la vie sociale. Nous pouvons donc nous demander si l'essor des docufictions n'enseigne pas aux téléspectateurs, notamment par le montage et la présence des images d'archive, des nouvelles visions de l'histoire et transforme, ainsi, la communication sociale.
- 61 Le docufiction apparaît donc comme une nouvelle génération, un genre à part entière, qui contribue à abolir un peu plus la distinction entre histoire et fiction. En effet, la fiction, le documentaire et le docufiction constituent trois approches différentes qu'il convient de différencier. Une grille des principaux aspects qui font du docufiction un genre à part entière est nécessaire afin d'en proposer une analyse et une approche originale. Selon François Jost, le docufiction peut se classer 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 et sur des effets du réel ; figures majeures de notre contemporanéité. En effet, nous pouvons noter la performance du film *Le projet Blair Witch* (Daniel Myrick, 1999) ou encore du film *Il faut sauver le soldat Ryan* (Steven Spielberg, 2008) qui font appel à des plans tournés à la caméra portée ou à une mauvaise définition de l'image générant

des effets de réel. Nous pouvons donc nous interroger sur la question du rapport du récepteur au réel et sur la construction d'un imaginaire collectif. Dans quelles mesures le docufiction reconstitue un discours et un regard sur une réalité parfois différente et éloignée ? En effet, la question du sens à la réalité est à interroger. Notre objet d'étude le docufiction participe donc d'un courant général dont on peut interroger les principes. Effectivement, face à un brouillage intentionnel entre réalité et fiction, les téléspectateurs peuvent être induits en erreur et ne plus savoir où se situe le curseur entre fiction et faits réels ; d'où l'importance d'un ensemble de mesures concrètes permettant au public de différencier aisément fiction et réalité. Il convient, toutefois, de nuancer nos propos et de proposer une nouvelle modalité propre au docufiction : la pédagogie. Généralisant certains faits historiques, faits divers ou encore faits scientifiques, cette dimension éducative, sous une forme fortement scénarisée, permet de reconquérir un public familial. Afin que cette approche soit complète, il faut donc aller au-delà et proposer un classement des différentes typologies propres au docufiction.

BIBLIOGRAPHIE

Filmographie

Apocalypse : la première Guerre mondiale, 2014, Isabelle Clarke et Daniel Costelle, France/Canada

Au pays des Pygmées, 1946, Jacques Dupont, France

Changer la vie, 2011, Serge Moati, France

Chasseurs de loups, 1994, Didier Albert, France

Guernica, 1950, Alain Resnais, France

Home, 2009, Yann-Arthus Bertrand, France

Homo Sapiens, 2005, Jacques Malaterre, France

Hôtel du Parc, 1991, Pierre Beuchot, France

Il faut sauver le soldat Ryan, 2008, Steven Spielberg, Etats-Unis

La caméra au poing, 1968, Christian Zuber, France

La journée dans la vie d'un dictateur, 2012, Hendrick Dusollier, France

Le cerveau d'Hugo, 2012, Sophie Révil, France

Le dernier jour de Pompéi, 2004, Peter Nicholson, Royaume-Uni

L'Homme à la caméra, 1929, Dziga Vertov, Soviétique, Russe

Le projet Blair Witch, 1999, Daniel Myrick, Etats-Unis

Le monde du silence, 1956, Louis Malle et Jacques-Yves Cousteau,

Le Sacre de l'Homme, 2007, Jacques Malaterre, France

L'Odyssée de l'espèce, 2003, Jacques Malaterre, France

Nanook of the North, 1922, Robert Flaherty, Etats-Unis
Perdu de vue, 1990, Jacques Pradel, France
Planète Océan, 2012, Yann-Arthus Bertrand, France
Pyramide humaine, 1961, Jean Rouch, 1961, France
Qui a tué Jaurès ? 2014, Philippe Tourancheau, France
Un cœur qui bat, 2011, Sophie Révil, France
Versailles, le rêve d'un roi, 2008, Thierry Binisti, France
Walking with dinosaurs, 1999, Tim Haines, Royaume-Uni
9/11 : the Twin Towers, 2006, Richard Dale, Royaume-Uni
14, des armes et des mots, 2014, Jan Peter, France/Allemagne/Royaume-Uni

Ouvrages

WALTER Benjamin , 1939, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Folio.

BENASSI Stéphane, 2000, *Séries et feuilletons T.V. : pour une typologie des fictions*. Chapitre 7 « Hybridation des genres fictionnels de la télévision », Cefal.

BEUCHOT Pierre, 2008, *Hôtel du Parc. Le mentir vrai ou une fiction en forme de documentaire*, Matériaux pour l'histoire de notre temps.

Dacbert Sophie, 27 juin 2003, « Docufiction », *Le film français*.

FERRO Marc, 1973, *Le film, une contre analyse de la société*, AESC.

FERRO Marc, 1993, *Cinéma et histoire*, Gallimard Folio.

GARÇON François, 2005, *Le documentaire historique au profit du docufiction*, Vingtième Siècle. Revue d'histoire, vol. n° 88, no. 4, 2005, pp. 95-108.

JOST François, 2001, *La Télévision du quotidien : entre réalité et fiction*. Chapitre IV « Faux et usages de faux : le champ de la feintise. » 79-108 ; 201-203.

JOST François, 2007, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Ellipses.

LINDEPERG Sylvie, 2000, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, p. 195, CNRS éditions, Paris.

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

MISSIKA Jean-Louis, 2006, *La fin de la télévision*, Le Seuil.

NINEY François, 2009, *Le documentaire et ses faux semblants*, Klincksieck, Paris.

NINEY François, 2002, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck Université.

POPPER Karl, 1995, *La logique de la découverte scientifique*, pp. 66-69, Paris, Payot.

RICCEUR Paul, 2000, *L'écriture de l'histoire et la représentation du passé*, Conférence Marc Bloch.

VERAY Laurent, 2008, *La grande Guerre au cinéma*, Ramsay.

VEYRAT-MASSON Isabelle, 2008, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Éd. De Boeck / INA, coll. « Médias Recherches ».

WOLTON Dominique, 1989, *Télévision culturelle : l'« apartheid » distingué*, Pouvoirs, Revue française d'études constitutionnelles et politiques, n° 51, Télévision, p. 99-114.

Les études du CNC, juin 2012, *Le marché du documentaire en 2011*.

Quatrième rencontre SNC-SACD-SCAM, 2008, *Du documentaire à la fiction : quelles écritures pour parler du réel*, p. 16.

Rapport de Catherine Clément sur la culture à la télévision, 2002.

NOTES

1. Une étude réalisée par le Réseau des Organisations du documentaire. *L'état du documentaire 2000-2010 - La place de la création dans la production documentaire*.
2. Le 13 mai 1993, une classe de maternelles de l'école du Commandant Charcot de Neuilly-sur-Seine est prise en otage. Le preneur d'otages est Erick Schmitt, il est armé d'un pistolet d'alarme et porte une ceinture d'explosifs. Il se fait appeler *Human Bomb*. La prise d'otages durera 2 jours, en ne faisant aucune victime (Source LCI).
3. Palmarès documentaire des diffuseurs publié par la SCAM, en 2013, à l'occasion du *Sunny Side of the doc* (chaque année, les professionnels du documentaire se rassemblent quatre jours à La Rochelle pour vendre ou acheter des projets et des programmes et trouver des partenaires).

RÉSUMÉS

Suite au succès mondial de la série documentaire *Walking with dinosaurs* (Tim Haines, 1999), six millions de téléspectateurs, diffusé sur la chaîne anglaise BBC et face aux attentes des téléspectateurs, le docufiction, après avoir connu une longue histoire au cinéma et à la télévision, a connu son apogée, dans les années 2000, à la télévision française. Ce genre hybride mélangeant fiction et codes du documentaire a su s'imposer au fil des années comme un genre à part entière. Cet article examine la situation du docufiction et suit son évolution dans le panorama télévisuel et cinématographique français.

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. This article examines the situation of docufiction and follows its evolution in the French television.

INDEX

Keywords : docufiction, documentary, television, archives, fiction

Mots-clés : docufiction, documentaire, télévision, archives, fiction

AUTEUR

LISE HENRIC

Lise Henric est Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche à l'IAE de Poitiers. Elle est membre du laboratoire CEREGE - Centre de Recherche en Gestion. Courriel : LHenric@poitiers.iae-france.fr