



HAL
open science

Le cinéma documentaire à la télévision : un objet en pleine crise symbolique

Karina Issaouni

► **To cite this version:**

Karina Issaouni. Le cinéma documentaire à la télévision : un objet en pleine crise symbolique. Sciences de l'information et de la communication. 2017. dumas-03154862

HAL Id: dumas-03154862

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03154862>

Submitted on 1 Mar 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.

Copyright

Master professionnel

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Médias

Option : Médias, innovation et création

Le cinéma documentaire à la télévision

Un objet en pleine crise symbolique

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Valérie Patrin-Leclère

Nom, prénom : ISSAOUNI Karina

Promotion : 2016-2017

Soutenu le : 27/09/2017

Mention du mémoire : Bien

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement les personnes qui suivent :

- Valérie Patrin, ma tutrice universitaire, pour son soutien toute au long de l'année, ses conseils, sa bienveillance et ses encouragements ;
- Rebecca Wirth, ma tutrice professionnelle, pour ses conseils et sa disponibilité ;
- Enfin, Alexandre Marionneau et Steven Clerima, pour leurs conseils durant l'élaboration de ce mémoire.

Sommaire

Introduction.....p.6

I. Entre discours d'escorte et pratiques professionnelles, à quelle réalité se confronte le genre documentaire aujourd'hui ?.....p.16

a) Un genre, plusieurs définitions (jurisprudence, syndicats, CNC, auteurs, producteurs.....).....p.16

b) L'écriture documentaire, fruit d'une forte hybridation.....p.22

c) Un documentaire en pleine crise symbolique ? État des lieux.....p.27

II. La case Infrarouge comme bastion du documentaire de création sur une chaîne grand public : une promesse réaliste ?.....p.36

2.1 Quels discours convergent autour de l'identité d'Infrarouge ?.....p.36

2.2 Un format qui accueille des auteurs différents, des oeuvres uniques : diversité des regards et des horizons d'attente proposés : l'expérience et l'exploration comme lignes fondatrices d'Infrarouge.....p.42

2.3 Face à ce paradoxe, dans quelle mesure est-il possible d'établir une stratégie de diffusion pour une case aussi versatile ?.....p.54

III. Quel avenir pour le documentaire à la télévision ?.....p.58

3.1 Le film documentaire au centre d'un équilibre trop fragile.....p.58

3.2 Le renouveau documentaire : pour un éloge de l'ouverture.....p.61

3.3 Vers une optimisation du cycle de vie du film documentaire : investir d'autres terrains de diffusion en phase avec les publics, besoins et les usages actuels.....p.64

Conclusion.....p.66

Annexes.....p.71

I. Bibliographie.....p.71

II. Documents internes à France Télévisions.....p.75

a) Bilan d'audience.....	p.75
b) Programmation.....	p.76
III. Entretiens.....	p.85
a) Alexandre Marionneau.....	p.85
b) Anne Roucan.....	p.91
c) Fabrice Puchault.....	p.96
IV. Captures d'écrans (déclinaisons numériques d'Infrarouge).....	p.103

Introduction

« La question est de savoir, dit Alice, si vous pouvez faire que les mêmes mots signifient tant de choses différentes ? – La question est de savoir, dit Humpty Dumpty, qui est le maître, c'est tout. »¹

Cette citation, tirée de la célèbre histoire de Lewis Carroll, Alice au pays des merveilles, se prête parfaitement à la condition de la forme documentaire aujourd'hui. Cet objet protéiforme et complexe relève d'un genre en perpétuelle quête de définition et d'identité, faisant l'objet de réappropriations constantes dans le paysage audiovisuel par les acteurs qui le composent ; à tel point qu'il devient difficile d'explicitier clairement ce qu'est le « projet documentaire » aujourd'hui.

Pour mieux cerner cet objet, revenons à son appellation de « genre documentaire ». Le documentaire est qualifié comme un genre - cinématographique et télévisuel certes - mais un genre avant tout. Cette notion héritée de la théorie littéraire est primordiale pour comprendre cet objet d'étude car cela signifie qu'il répond à une exigence particulière : la convention discursive. Comme l'explique Laurent Jenny, *« nous avons besoin de savoir à quelle catégorie un texte appartient pour le comprendre tout à fait. Si je prends un conte de fées comme Barbe-bleue pour un témoignage historique [...] je risque fort de mésinterpréter le sens du texte que je lis. »*² C'est précisément le problème à la télévision avec le documentaire (voilà pourquoi nous axons notre réflexion principalement sur la télévision).

Hans Robert Jauss l'a expliqué³, le genre entraîne un horizon d'attente plus ou moins précis. Il est par essence corrélé à un ensemble de possibilités, de codes sémiotiques, formels et esthétiques qui définissent la nature de l'interaction et plus globalement l'expérience proposée. Dans le cadre du documentaire, c'est la dimension originale et singulière du regard cinématographique, associée à sa dramaturgie, qui dessinent cet horizon.

Lorsque des diffuseurs, producteurs ou téléspectateurs assimilent certaines écritures,

¹ Lewis Carroll, *« De l'autre côté du miroir »*, 1871

² Laurent Jenny, *méthodes et problèmes : les genres littéraires. Département de Français moderne, Université de Genève, 2003*

³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, « Collection Bibliothèque des Idées », 1978, 312 p.

regards ou dramaturgies au documentaire - à tort ou à raison - la problématique est similaire. Au delà des considérations de ce qui "fait documentaire" ou pas, il faut surtout retenir que ce genre est au coeur d'un perpétuel effort de qualification, de démarcation, pour statuer de ce qu'il est, ce qu'il devrait être ou ne pas être. En témoigne l'une des premières tentatives de **définition** par le **CNCL** en 1987 (Commission Nationale de la Communication et des Libertés), ancêtre du CSA, offrant un point de vue précis sur ce qu'il convient d'appeler "documentaire de création" et qui imprègne depuis des décennies les visions des professionnels et les textes réglementaires d'autres organismes comme le CNC ou les syndicats d'auteurs ⁴ :

« Le documentaire de création se réfère au réel, le transforme par le regard original de son auteur et témoigne d'un esprit d'innovation dans sa conception, sa réalisation et son écriture.

Il se caractérise par la maturation du sujet traité et par la réflexion approfondie, la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur ou d'un auteur. »

Cette définition révèle, par sa simple existence, une forte volonté de catégoriser le documentaire, pour en faire un genre à part entière et lui permettre d'exister face à d'autres œuvres audiovisuelles qui évoluent dans un contexte plus ou moins proche. Elle édicte des normes qui viennent baliser la forme : le recours au réel, le regard original, l'innovation, le poids de l'auctorialité... qui constituent les fondements de l'horizon d'attente lié au documentaire. Enfin, elle hiérarchise. S'il existe un documentaire dit de « création », est-ce que cela sous-entend l'existence d'autres « façons » de faire du documentaire et *a fortiori* des relations d'infériorité ou de supériorité entre elles? Peut-on assumer que le genre documentaire aurait différents modes d'expression ? Si oui, lesquels ? Ce sont autant d'interrogations qui exposent les limites d'un tel exercice de la part d'une instance de régulation.

En somme, le documentaire, dans sa forme la plus aboutie, ne devrait pas directement répondre à des exigences de format. C'est un exercice de style, qui obéit à des logiques d'hybridation, de porosité, d'ambiguïté et de création... Ce combat n'a rien d'inédit, il est inscrit au coeur de la création depuis de nombreux siècles. Dans ses *Petits poèmes en prose* (1869), Baudelaire présentait déjà son oeuvre comme « *la recherche d'une prose*

⁴ Émilie Sauguet, « Le format entre outil de coopération et enjeu politique. Quelques réflexions à partir du monde du documentaire », p.39, Le levain des médias, revue MEI n°39, 2015

poétique musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience. »⁵ Nous pouvons dire qu'il en est de même pour le documentaire de création. Celui-ci s'affirme paradoxalement comme un genre modelé par la modernité, qui par sa matérialité, se permet d'explorer d'autres régimes de signification que celui qui lui est assigné (le réel), et s'inscrit dans un refus du « genre unique », tout en souhaitant conserver à la fois sa noblesse mais aussi sa place sur la case télévisée d'une grille de programme, industrialisée et formatée par essence. En tant que création, le documentaire ne cesse de se réécrire et de réinventer.

De France 2 à RMC découverte, la diversité des formes apparentées au documentaire relève parfois de l'acrobatie ou tout du moins d'un jeu d'équilibre assez fragile pour prétendre entrer dans le rang, l'application d'une définition demeurant compliquée. Passées les considérations littéraires, la forme documentaire, une fois observée par le prisme du petit écran, se retrouve encore une fois au cœur d'une imbrication de champs à la fois économiques, politiques, culturels, et juridiques; faisant preuve d'une forte hétéronomie. C'est ainsi que cette célèbre phrase d'Alice au pays des merveilles prend sens : *“la question est de savoir qui est le maître”* ...

Sophie Barreau Brouste, sociologue et spécialiste de la culture et des médias précise que le documentaire n'est pas reconnu pour sa singularité, sa nature mais surtout pour sa capacité à s'adapter aux exigences d'un diffuseur :

« Le documentaire n'est pas spécifié par sa caractéristique originale – le point de vue d'un auteur – mais doit s'adapter aux normes de cases de diffusion, de l'audimat, et produire des formes narratives contrôlées. »⁶

Le diffuseur exerce la plus grande influence sur la forme finale du film à la télévision. En dehors du préachat, ce type d'œuvre audiovisuelle est généralement créée sur la base d'un modèle économique et relationnel bien spécifique, la coproduction, qui implique l'idée d'une coopération entre les auteurs, les producteurs et la chaîne. Pourtant, le documentaire se retrouve dans un cycle de production quelque peu grippé où le désir des diffuseurs, déterminé par des exigences conjointes de rentabilité et de comptabilité avec une identité de chaîne, prend une place considérable sur le territoire de l'auteur et sa

⁵ *Méthodes et problèmes : les genres littéraires. Laurent Jenny, Université de Genève 2003*

⁶ *Sophie Barreau-Brouste, « Le documentaire télévisé : les enjeux d'une définition controversée », ina-expert.com*

liberté de création, déjà limités par les frontières d'une case de programmation. Les exigences des diffuseurs divergent d'une chaîne à l'autre, en fonction de leur identité, de leurs cibles et de leurs objectifs, ce qui promet autant de formes documentaires correspondantes. En théorie, les activités de création exigent l'existence d'échanges relationnels de qualité entre les différents agents qui constituent le partenariat. En réalité, ce type de relation repose sur un équilibre fragile dans la répartition des pouvoirs de décision de chaque partenaire (notamment sur la direction artistique), la compatibilité de leur cultures respectives (*corporates* et individuelles), leur capacité à expliciter, définir le projet et communiquer sur leurs intentions mutuelles⁷... En bref, il s'agit d'un vrai travail d'apothicaire.

Paradoxalement, face à ces formes très différenciées et ces différentes sensibilités, se pose « un constat général exprimé par l'ensemble des chaînes » : la diversité des programmes proposés à la télévision s'affaiblit.⁸ En cause, l'arrivée des nouvelles chaînes de la TNT et la concurrence vis-à-vis des chaînes historiques hertziennes. De 2005 à 2012, l'offre télévisuelle française et ses usages se sont modifiés, avec l'installation progressive de 14 nouvelles chaînes gratuites, avec un basculement, à terme, de l'intégralité des foyers français au tout numérique. L'installation de ces nouveaux concurrents ont progressivement mené à une saturation de l'offre gratuite à la télévision française et à une érosion progressive du leadership des chaînes historiques en terme d'audiences. Chiffres à l'appui, l'audience nationale des six chaînes historiques gratuites est passée de 79,1% en 2007 à 65% en 2010. Dans le même temps, celle des nouvelles chaînes de la TNT passe de 5,9% en 2007 à 19,7% en 2010...⁹ En 2016, cette érosion se poursuit : quatre chaînes historiques sur six ont signé leur score le plus bas, à l'exception de M6 qui s'affirme aujourd'hui comme la seule chaîne rentable du PAF. En face, BFMTV, RMC Découverte, 6ter ou encore Chérie 25 ont, pour leur part, décroché des records...¹⁰

Malgré ce succès audimétrique, les espérances, d'un point de vue qualitatif, n'ont pas été pleinement satisfaites, dans la mesure où elles n'ont pas engendré la diversité de création attendue. Ces nouvelles chaînes ont commencé à émettre avec des moyens limités en terme de diffusion et d'investissement - leurs obligations de création étaient ainsi réduites.

⁷ Guillaume Soulez, "le défi documentaire" *Le Levain des médias : formes, formats, médias, sous la direction de Guillaume Soulez et Kira Kitsopanidou, Revue MEI n°39, 2015*

⁸ *Le documentaire dans tous ses états. Pour une nouvelle vie du documentaire de création, 2012, Ministère de la Culture*

⁹ *ibidem*

¹⁰ Charles Decant, "Audiences annuelles : France 2, France 3 et Canal + au plus bas" *Ozap.fr, janvier 2017*

¹¹ Toutefois, elles se devaient d'honorer un devoir d'identité, en étant différentes les unes par rapport aux autres, et proposer, à terme, des programmations différenciées et différenciantes... Mais ce contexte d'hyper-saturation de l'offre a fait échouer cette mission, il en résulte l'effet contraire, que l'on pourrait qualifier d'effet pervers.

Pour répliquer, les chaînes historiques investissent le territoire de la TNT avec diverses chaînes (TMC, NT1 et HD1 pour TF1 par exemple, W9 et 6TER pour M6...), sous le contrôle de la réglementation en vigueur. La mutualisation des programmes entre leur chaîne historique et leurs nouvelles chaînes nouvelles créé, cette fois-ci, un effet d'aubaine en faveur de ces acteurs historiques, qui investissent les nouveaux canaux de la TNT.¹² Elle leur apporte, en effet, la possibilité de nourrir les grilles de leurs nouvelles chaînes de programmes rediffusés¹³, ce qui rend l'existence de ces chaînes très rentable car le coût de grille est faible. L'offre globale de programmes audiovisuels tend ainsi vers une forme d'uniformisation¹⁴, où l'inédit se fait rare. Ainsi, la mission initiale de diversité concernant la programmation de leurs différentes chaînes est loin d'être remplie. Il s'agit plutôt d'une logique d'extension de marque sur un nouveau territoire, sans différenciation.

Plus globalement, pour reprendre un concept développé par de nombreux économistes, l'arrivée de ces multiples chaînes a durablement installé le règne de « l'économie de l'attention »¹⁵. La mission d'étude et de réflexion sur le documentaire de création confiée par le Ministère de la Culture à un comité d'expert composé de producteurs, d'auteurs, de cinéaste et de représentants du CNC a précisément identifié le problème. Les diffuseurs, afin de capter l'attention très volatile des téléspectateurs, se doivent de développer des oeuvres audiovisuelles aisément identifiables. Il s'agit de faciliter l'interaction avec le téléspectateur grâce au *packaging* d'un programme, pour installer durablement ces « marques » (les programmes) dans la mémoire du public potentiel. Ce même comité d'expert qualifie ces pratiques de « vitales » :

« Il est vital pour tout éditeur de proposer des programmes immédiatement identifiables (...). Il s'agit d'éviter que le téléspectateur ne « zappe » au cas où il ne saisirait pas instantanément quel « objet » et quel « sujet » lui sont proposés, ainsi

¹¹ S. Gordey, C. Lamour, C. Pinsky, J. Perrin "Le documentaire dans tous ses états. Pour une nouvelle vie du documentaire de création" 2012

¹² *ibidem*

¹³ *ibidem*

¹⁴ *ibidem*

¹⁵ Jérémy Rifkin, *L'âge de l'accès*, éditions La Découverte, 2005

*que sur quelle chaîne il se trouve. Cela conduit les diffuseurs à développer des politiques de « marques fortes » et à construire leurs grilles autour de rendez-vous réguliers. Il leur paraît dès lors nécessaire d'avoir des lignes éditoriales plus marquées et une emprise plus forte sur leurs programmes...»*¹⁶

Ce phénomène explique, par exemple, le recours systématique aux visages d'animateurs appréciés du public, pour assurer leur pérennité à la fois pour les téléspectateurs et les annonceurs, quitte à instaurer une forte dépendance avec ces derniers... Ces pratiques semblent avoir pour effet d'enfermer ces chaînes dans une identité médiatique imperméable, peu ouvertes à la dimension de nouveauté ou d'événement. On comprend ainsi aisément qu'il est difficile d'adopter un parti pris esthétique ou éditorial trop original ou politique, qui risquerait de cliver le public, abîmer l'image de l'hôte, amoindrir le portefeuille d'annonceurs et à terme, dégrader la rentabilité de la chaîne.

La dimension « hyper saturée » de l'offre et le souci de lisibilité de celle-ci conduit, paradoxalement, à un fléchissement de la diversité des œuvres et de la singularité des écritures.¹⁷ Or, le documentaire est singulier par essence. C'est sa composante originale, différenciante qui le caractérise des autres oeuvres ne faisant pas appel à la fiction. On comprend ainsi pourquoi il est à l'étroit dans le petit écran. L'enfer étant pavé de bonnes attentions, les diffuseurs tentent, tant bien que mal, de trouver des parades pour continuer à produire des formes héritées du documentaire, tout en se différenciant.

Le rapport du CNC le résume en ces mots : « *pour se distinguer les uns des autres, les diffuseurs - privés comme publics - entendent explorer de nouvelles formes d'écriture du documentaire, des écritures hybrides à cheval entre la fiction, l'animation, le reportage ou la télé-réalité... Il en résulte un flou grandissant autour de la définition de ce qu'est (ou n'est pas) un « documentaire de création ».*¹⁸ » Ce flou en question entraîne une altération des schèmes d'interaction et de réception de tels objets de la part du public et des institutions de régulation, en faveur d'une confusion et d'une forte concurrence avec d'autres genres issus du réel comme cités plus haut. Ces mutations de la production ont

¹⁶ S. Gordey, C. Lamour, C. Pinsky, J. Perrin "Le documentaire dans tous ses états. Pour une nouvelle vie du documentaire de création" 2012

¹⁷ *ibidem*

¹⁸ *ibidem*

donné naissance à un ensemble de formes documentaires génériques (que nous pourrions qualifier de formats) qui facilitent à la fois les attentes des partenaires et les schèmes de réception des téléspectateurs, tout en s'éloignant du rôle initial du documentaire de création.

En modifiant l'horizon d'attente de l'objet documentaire, la télévision fait en sorte de proposer à son public (le plus large possible) des contenus accessibles, toujours étiquetés sous le label « documentaire ». De ce fait, la concurrence est vaste et provient de sources très diverses : RMC découverte propose des documentaires au même titre que France 5 par exemple, bien que les formats soient tout à fait différents d'un point de vue éditorial et cinématographique. Il est important de noter que cette forme semble être principalement assimilée au reportage d'information, à en voir les propositions de TF1 avec Grands Reportages, M6 avec Enquête Exclusive ou Dossier Tabou, W9 avec Enquête d'Action, TMC avec 90' Enquêtes et la liste est encore longue. Loin de se substituer à la rhétorique journalistique, la forme documentaire souffre tout de même d'un amalgame fort. Selon l'orientation d'un diffuseur, la définition est peut être radicalement différentes. Cette pluralité des conventions révèle ce qu'il y a de plus fascinant à explorer pour comprendre et saisir la substance qui compose un documentaire. C'est d'ailleurs la raison d'être de cette réflexion.

Pour résumer, le documentaire est une oeuvre audiovisuelle qui subit une double influence, à la fois héritée d'une rigueur artistique, d'un contexte d'échange relationnel particulier et d'un marché au sens économique avec des exigences en amont et en aval de la production. Pour reprendre Sophie Barreau Brouste citée plus haut, ces normes distinctes font de lui « un objet frontière » et permet à tout type de programme audiovisuel ayant recours à la réalité d'entrer dans cette catégorisation. On voit donc un double contrat se dégager, qui repose sur deux systèmes distincts mais pas incompatibles, et qui permet de comprendre la cohabitation de formats si différents désignés par le même nom :

- *« le système de l'oeuvre d'une part, qui favorise des variables comme l'univers de l'oeuvre artistique, la reconnaissance esthétique par les pairs, l'impact de l'objet sur l'espace public;*
- *D'autre part le système audiovisuel qui favorise de son côté des logiques d'audimat, de divertissement, d'élargissement du public. »* ¹⁹

¹⁹ Sophie Barreau-Brouste, « Le documentaire télévisé : les enjeux d'une définition controversée », ina-expert.com

Dans ce contexte, traiter de sujets d'actualités ou de fond avec un regard subjectif n'est pas chose aisée. Comme l'a expliqué le réalisateur et scénariste Frédéric Pelletier dans le magazine canadien *Hors Champ* en 2003, le critère d'objectivité est devenu la norme par excellence²⁰. Il est difficile de s'extirper du carcan de l'information pour traiter de tels sujets tant les standards assimilent la forme documentaire au reportage. Finalement, très peu de cases épousent la définition première du documentaire en dehors du service public, à savoir un essai sur le réel qui obéit à des logiques créatives... Comme si les exigences audimétriques échappaient à une telle forme. A un degré plus ou moins prononcé, les émissions se réclamant du genre sont formatées (au sens neutre du terme). Elles répondent à une durée fixe, arborent un habillage clair avec un logotype identifiable, un visage, une structure narrative accessible, des commentaires, en bref, une intentionnalité éditoriale et un horizon d'attente marquée, pensées pour accompagner le téléspectateur et l'aider à catégoriser ces cases dans sa « mémoire médiatique ».

Dans cet environnement, la case Infrarouge se place comme la rebelle du PAF. Diffusée le mardi en seconde partie de soirée, les conventions habituelles apportées aux émissions documentaires ne sont pas respectées : pas de visage pour incarner le programme, pas d'intentionnalité particulière, pas d'habillage clairement identifiable à part le logo, pas de plateau d'accueil... Juste un générique d'ouverture et un film différent chaque semaine, qui porte sur des thématiques et des conventions discursives très « élastiques ». « Les producteurs ne savent plus vraiment quoi proposer à France 2 » déclare Alexandre Marionneau, conseiller de programme de la case, lors d'une discussion informelle. Il est vrai qu'entre la clandestinité, la transsexualité, les violences conjugales, l'illettrisme ou encore le terrorisme, les sujets polémiques sont nombreux, mais pas que. Des sujets moins sensationnels sont proposés, évoquant plus le quotidien.

Infrarouge est une case allégorique de l'éclectisme dans un PAF aux couleurs uniformes. Un tableau blanc, peut-être un peu hésitant, à la croisée d'une diversité étudiée et du capharnaüm... C'est lorsqu'on jette un oeil en dehors de la petite lucarne que l'on discerne, sur les déclinaisons numériques (page Facebook et chaîne YouTube principalement) ainsi que les communiqués de presse (adressés au corps professionnel) l'identité d'Infrarouge. Cette absence de communication est révélatrice, ou plutôt

²⁰Pelletier Frédéric, [Le réel mis en image, à propos d'un malentendu](#), *Hors Champ*, 2009

symptomatique de l'état d'Infrarouge et soulève de multiples questions quant au désir de reconnaissance de cette case en dehors du cercle des producteurs et plus largement des professionnels. Pourquoi ne pas favoriser une communication plus ouverte à l'intention du public ? De l'autre côté de l'écran, l'incertitude semble s'affadir. L'observation des processus de coproduction entre les unités documentaires et les producteurs prouvent l'existence de normes, d'envies à combler. De-ci de-là, des conseils sont prodigués pour réécrire, corriger quelques défauts dans le déroulé du film, des paroles qui ne correspondent pas... Résonne très fréquemment un « non » catégorique pour des propositions qui ne conviennent pas à la ligne éditoriale, ce qui demeure paradoxal dans la mesure où celle-ci est presque insaisissable... Infrarouge se place ainsi au cœur des problématiques qui agitent le secteur documentaire et télévisuel, au cœur d'une crise symbolique et d'un genre dont l'identité est en quête de cohérence, tiraillée constamment entre les affres du succès et de la qualité.

Au travers de toutes ces considérations - soulevées par la compréhension du contexte économique, symbolique et professionnel du monde documentaire - s'éveille donc la problématique centrale de cette réflexion : **Entre exigences de qualité et impératifs de rentabilité, peut-on assurer l'épanouissement du documentaire de création à la télévision ?** Les hypothèses qui structurent la réflexion sont les suivantes :

- La matérialité de l'écriture documentaire représente simultanément un risque et une opportunité pour les diffuseurs français ;
- La case Infrarouge se place comme un "outsider" en terme de stratégie de diffusion et de programmation ; cette case en question ne possède pas d'identité discursive claire.
- Le genre documentaire, à l'échelle française, souffre d'un dogmatisme qui l'empêche de se développer.

Pour mener à bien cette réflexion, plusieurs méthodes d'analyse seront croisées, faisant appel dans un premier temps à l'analyse discursive et l'analyse de contenu, afin de mieux comprendre les discours qui convergent autour de l'objet étudié et son évolution à travers le temps en termes audimétriques et qualitatifs. La sociologie du travail fournira quelques clés pour appréhender les processus qui font vivre le documentaire au quotidien. Les apports de la théorie littéraire, de la sémiologie et de l'analyse filmique seront systématiquement sollicités pour procéder à l'analyse de corpus, composé de plusieurs

documentaires issus de la case Infrarouge principalement sur la saison 2016, mais pourront figurer également des films tirés de saisons antérieures, sans oublier, à titre de comparaison, des extraits et films issus d'autres cases diverses et variées de la télévision française et internationale selon l'angle de comparaison choisi. Cette interdisciplinarité est primordiale pour saisir la complexité de l'objet étudié et tirer à la fois des conclusions d'ordre esthétiques, formelles mais aussi littéraires, textuelles (au sens sémiologique du terme). Cette réflexion sera également enrichie d'une dimension empirique grâce à la réalisation d'observations et d'entretiens semi-dirigés à destination de professionnels chez les diffuseurs, et les producteurs principalement.

La réflexion s'articulera autour de trois grandes axes. Dans un premier temps, il s'agira de s'interroger sur la la réalité à laquelle se confronte le documentaire aujourd'hui, entre discours d'escorte et pratiques professionnelles. Viendra ensuite une étude de cas sur la case Infrarouge. Celle-ci se pose comme bastion du documentaire de création sur une chaîne grand public : est-ce une promesse vraiment réaliste ? Enfin, sera discuté l'avenir du documentaire à la télévision en vue des mutations actuelles qui agitent le monde cinématographique, audiovisuel et documentaire.

I. Entre discours d'escorte et pratiques professionnelles, quelle réalité pour le film documentaire aujourd'hui ?

Le documentaire est un genre très loquace. On parle énormément de lui, et il nous parle des autres. Les acteurs qui interviennent à différents niveaux de sa production semblent éprouver un besoin de verbaliser ses conditions d'existence, sa forme, son aspect, ses codes ou ses interdits... C'est une forme sur laquelle les professionnels, à des degrés différents, réfléchissent, (se) remettent en question, en somme spéculent, pour tenter de mieux le saisir, comme si ce dernier pouvait leur échapper. Ce besoin de verbalisation se fait ressentir tant aux niveaux institutionnels que juridiques, à l'image du secteur audiovisuel, hautement réglementé.

a) Un genre, plusieurs définitions

Dès 1987, la volonté de catégoriser le documentaire se traduit, grâce à la création du label "documentaire de création". La CNCL (Commission Nationale des Communications et des Libertés, alors ancêtre du CSA), définit le documentaire comme une oeuvre *qui se réfère au réel, le transforme par le regard original de son auteur et témoigne d'un esprit d'innovation dans sa conception, sa réalisation et son écriture. Il se distingue du reportage par la maturation du sujet traité et la réflexion approfondie, la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur et (ou) d'un auteur.*²¹ La SCAM, Société civile des auteurs multimédia, définit elle aussi le documentaire par le prisme de l'auctorialité, qui semble s'ériger comme la caractéristique essentielle de tout documentaire de création qui se respecte : « *Les œuvres diffusées à la télévision de caractère dit « documentaire » sont composées de séquences visuelles qui transmettent le patrimoine littéraire, scientifique, artistique appréhendé par notre société. Dans le domaine qui nous intéresse, le travail de l'auteur consistera à traduire un fait en images et en sons, et si l'enchaînement des images constitue une relation de cet événement où apparaît un effort de l'auteur pour en exposer une forme personnelle reflétant sa pensée dans l'interprétation qu'il offre des choses, il y aura œuvre de création, donc œuvre de l'esprit investie des droits de l'auteur*²² ».

²¹ Sophie Barreau-Brouste, « Le documentaire télévisé : enjeux d'une définition controversée », ina-expert.com, 2013

²² ibidem

Le ROD (Réseau des organisations documentaires) définit le documentaire de création comme « *une démarche artistique, qui structure une représentation du réel, un regard critique sur le monde en donnant la parole à certaines personnes filmées et en questionnant les spectateurs.*²³ » Cet effort de catégorisation de la part d'autant d'organismes, qui semblent de concert promouvoir l'auctorialité et le regard cinématographique comme le coeur du genre documentaire, permet alors aux formes qui respectent ces conditions de bénéficier d'un soutien financier du CNC. Pourtant en 1996, le Conseil d'État annule tout simplement cette catégorisation, jugée trop restrictive pour l'industrie, sans même proposer de palliatif juridique à cette absence.²⁴ Médiamétrie de son côté, dans un souci d'efficacité de sa mesure d'audience, inclut le documentaire dans un spectre beaucoup plus large. Selon les propos de Jean-Pierre Panzani, professeur de mathématiques appliquées au sciences sociales, Médiamétrie voit le documentaire avant tout comme un programme de stock (hors reportage). Il poursuit : « *Peut être assimilé au documentaire toute émission dans laquelle le documentaire représente la majeure partie de l'émission (par exemple : « Rendez-vous en terre Inconnue », sur France 2) de même que certains « magazines de la vie » sans plateau (par exemple, « Recherche appartement ou maison », sur M6). Ce genre peut également inclure actuellement certains docu-fictions et certaines télé-réalités.*²⁵ » De fait, le documentaire de création se retrouve principalement associé à la catégorie « oeuvres audiovisuelles », et perd une source non négligeable de financement et de protection dans une industrie télévisuelle surconsommatrice de réel.

Au fur et à mesure, on se rend compte qu'une meilleure appréhension du genre documentaire à la télévision passe par une nécessaire observation au travers du prisme de l'oeuvre audiovisuelle, elle-même comportant une signification différente selon plusieurs organismes. Celle-ci permet de situer le documentaire dans la variété des grands "genres" assignés à la télévision. Le Code de la propriété intellectuelle propose une définition très large de cette catégorie, fondée sur la dimension originale de l'oeuvre : « *les oeuvres cinématographiques, et autres oeuvres consistant dans des séquences*

²³ Serge Lalou - Réseau des organisations documentaires, "État du documentaire 2000 - 2010", 2010

²⁴ Jean-Baptiste de Montvalon, "Le documentaire veut sortir du flou", Le Monde, 2012

²⁵ Jean Marc Panzani, "Le documentaire à la télévision : publics et audiences", ina-expert.com, 2013

*animées d'images, sonorisés ou non, dénommées ensemble œuvres audiovisuelles*²⁶.» Pas de considération économique ou de séparation entre programmes de flux ou programmes de stock. Il s'agit avant tout de garantir la patrimonialité d'un auteur sur son oeuvre. Cette définition valide n'importe quelle forme audiovisuelle susceptible de faire l'objet de droits d'auteur et ne saurait s'appliquer à la complexité de l'industrie des programmes télévisés.

Du côté des instances régulatrices, le CSA désigne l'oeuvre audiovisuelle comme l'ensemble des émissions « *ne relevant pas d'un des genres suivants: œuvres cinématographiques de longue durée; journaux et émissions d'information; variétés; jeux; émissions autres que de fiction majoritairement réalisées en plateau; retransmissions sportives; messages publicitaires; télé-achat; autopromotion ; services de télétexte.*²⁷ » Autrement dit, cette catégorie en creux comporte la fiction, l'animation, le documentaire, les captations de spectacles vivants et les vidéoclips... Cette notion va de paire avec la notion d'oeuvre audiovisuelle patrimoniale²⁸, et désigne « *les oeuvres d'expression originale françaises et européennes de fiction, de documentaire, d'animation, de captation de spectacles vivants, et de vidéomusiques*²⁹. » En somme, cette catégorie s'apparente à une oeuvre audiovisuelle, doublée du label *made in France*. Cette hiérarchie des oeuvres a pour objectif principal d'assurer la création culturelle française et européenne, avec une obligation pour les éditeurs de services de télévision de consacrer, dans le total du temps annuel consacré à la diffusion d'oeuvres audiovisuelles, au moins 60% à la diffusion d'oeuvres européennes et au moins 40% à la diffusion d'oeuvres d'expression originale française.³⁰ Ces définitions influencent directement les conditions d'attribution des aides financières aux programmes éligibles à cette catégorie, mises en place par le CNC via le COSIP (Compte de soutien aux industries de programmes).

Toutefois, cette catégorie révèle des failles que l'on ne peut s'empêcher de mentionner et que la SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) a noté, à juste titre. Lors d'une audition par le Sénat en 2006, à l'occasion du débat sur le projet de loi relatif à la télévision du futur, Pascal Rogard, directeur général de la SACD a déclaré «

²⁶ Article L.112-2 de la loi du 1er juillet 1992

²⁷ CSA, "Le suivi des programmes : la production des oeuvres : les oeuvres cinématographiques et télévisuelles", CSA.fr

²⁸ Article 27 de la loi n°86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée

²⁹ Rapport du Sénat - Projet de loi relatif à la communication audiovisuelle et au nouveau service public de la télévision, 2008

³⁰ Mesure extraite de l'article 13 du décret n°90-66 du 17 janvier 1990 relatif à la diffusion des oeuvres cinématographiques et audiovisuelles

*qu'actuellement près du quart des émissions commandées par les diffuseurs et qualifiées d'œuvres, n'étaient ni de la fiction, ni du documentaire, ni de l'animation, ni de la captation du spectacle vivant.*³¹ » C'est un fait, la catégorie d'oeuvre audiovisuelle est bien trop large pour pallier les besoins du documentaire qui nécessite une attention et un soin tout particuliers. Sophie Barreau Brouste³² maintient d'ailleurs que certains producteurs et diffuseurs profiteraient de l'ambivalence de cette catégorie pour assimiler au documentaire des programmes hybrides, qui utilisent le réel. Le cas de l'émission « Popstar » en 2001 en fut un exemple flagrant, lorsque celle-ci a fut considérée comme une émission documentaire, avec un soutien financier du CNC et le label « d'oeuvre d'origine française » à la clé, ouvrant la voie à une vague de programmes de « scripted reality », « docufiction » ou « réel scénarisé » pour ne citer qu'eux, tant les appellations sont diverses. Dans l'acception de l'oeuvre audiovisuelle datant de 2006, de nombreux programmes a priori très éloignés du documentaire de création étaient éligibles aux mêmes subventions que ce dernier : « Super Nanny » et « C'est du propre » sur M6, « Total in love » puis « Tellement vrai » sur NRJ 12...³³ Les multiples alertes lancées conjointement par les sociétés d'auteurs et les producteurs ont permis, progressivement, aux instances juridiques de prendre conscience de cette schizophrénie documentaire, qui agitait alors l'industrie audiovisuelle. C'est dans cette optique que le Sénat a opté, le 23 novembre 2006, pour l'instauration de sous quotas de production et d'investissement dans les quatre catégories d'œuvres de patrimoine citées plus haut.³⁴ La commission prend également le parti de restreindre le périmètre des oeuvres audiovisuelles aidées en excluant les divertissements de type bêtisiers, les émissions de coaching ou de télé-réalité. Il est aussi proposé d'intégrer comme oeuvres les émissions exclusivement littéraires, culturelles et les émissions de variétés... Ces mesures, qui ne ciblent pas directement la forme documentaire, lui sont tout de même bénéfiques car elles sont révélatrices d'un changement paradigmatique au sein de l'industrie télévisuelle, qui doit, par la force des choses, s'adapter à une nouvelle conjoncture économique et repenser globalement ses capacités de production pour préserver la dimension qualitative de ses programmes.

³¹ Sénat - Commission des affaires culturelles, familiales et sociales, séance du 11 octobre 2006 - Audition de M. Pascal Rogard directeur général de la société des auteurs et compositeurs dramatiques SACD

³² Sophie Barreau-Brouste, « Le documentaire télévisé : les enjeux d'une définition controversée », *ina-expert.com*, 2013

³³ Sénat - Séance en hémicycle du 22 novembre 2006 à 15h00

³⁴ *ibidem*

Cette avancée, bien que bénéfique pour le genre documentaire a mis du temps à faire ses preuves. Plusieurs années plus tard, en 2011, le rapport du CNC³⁵ le prouve. Pas moins de 101 heures de documentaires ont été commandées par NRJ 12 ; 183 heures pour M6, qui distance France 2 avec ses 150 heures... De quoi envenimer la polémique et exacerber les critiques de la part des professionnels, qui dénoncent la production « kleenex » et le « docu-au-mètre », autant de verbatims révélateurs de l'affaiblissement qualitatif et du formatage qui touche durablement la forme documentaire. Au-delà du mécontentement des réalisateurs et des producteurs, ces controverses méritent de clarifier ce que le documentaire n'est pas. Il ne peut se substituer au recours au réel, ni à une lourde post-production, encore moins au reportage ou au magazine. Riche de ces prises de conscience, le CNC et est passé à l'acte en 2014 à l'aide d'une réforme pour le moins aiguillée. Selon Christophe Tardieu, directeur général délégué du CNC, « *l'idée consistait à soutenir plus fortement les documentaires de création, en leur allouant une partie de l'aide accordée jusqu'alors à des programmes ne relevant pas du documentaire, ou aux documentaires empruntant aux codes d'écritures du reportage ou du magazine*³⁶. »

La controverse suite à cette réforme est très prononcée et les critiques ne proviennent pas forcément des producteurs de documentaires «à la chaîne». En réalité, les protestations exprimées proviennent des producteurs de documentaires flirtant avec la forme du documentaire ou du magazine, autrement dit de « formats », comme ceux de "Rendez-vous en Terre Inconnue" ou "Dans les yeux d'Olivier" sur France 2, "J'irai dormir chez vous" ou "Nus et culottés" sur France 5. Au moment de cette réforme, ces productions ne sont plus bénéficiaires au même niveau de soutien financier (20% d'aides en moins) que les documentaires de création, (qui obtiendront alors 10 à 50% d'aide en plus) au point de vue affirmé et porté par un auteur³⁷. Cela pose une question fondamentale, inhérente au débat sur ce qu'est le documentaire : le format est-il l'ennemi du documentaire de création ?

Ce qu'il faut comprendre de ces réformes, c'est que le CNC a eu recours à un système de discrimination positive pour valoriser la place du documentaire sur les grilles de programmes. Depuis le 1er janvier 2015, le soutien généré du documentaire est fondé sur

³⁵ Rapport du CNC : "le marché documentaire en 2011"

³⁶"La polémique autour de l'aide documentaire s'envenime", *Télérama.fr*, 2015

³⁷ *ibidem*

une courbe de coefficient directement proportionnelle à l'apport en numéraire des diffuseurs. Ce « coefficient de base » peut être rehaussé via un système de bonifications, qui correspondent au travail d'écriture accompli, au temps de montage, à la présence d'une musique originale, au poids de l'équipe créative, au potentiel de l'exploitation de l'oeuvre, avec une majoration de l'aide à la clé pour les films étiquetés histoire ou sciences³⁸. Autant de critères qui ont pour but de « quantifier l'ambition artistique et technique des documentaires³⁹ » selon le CSA, autrement dit, il s'agit ici de rationaliser l'abstrait concept de création par un système de point. Cette réforme se poursuit en 2017 avec l'ajout de nouveaux paramètres.

Paradoxalement, ce genre de réforme tend pourtant à formater le documentaire puisqu'elle lui assigne un ensemble de pratiques à la fois esthétiques et professionnelles, et c'est exactement le rôle d'un format. Il induit de penser la production médiatique avec un objectif d'optimisation de sa circulation sur le marché, avec une écriture en conséquence. Comme l'expliquent Valérie Patrin et Yves Jeanneret⁴⁰, penser en terme de « formats » revient à considérer que la réussite d'un produit culturel « *ne peut s'affranchir des questions communicationnelles, marketing et juridiques.* » D'ailleurs, l'ensemble de ces impératifs aboutissent à ce que les deux chercheurs qualifient « d'écriture matinée de stratégie(s) où l'intuition laisse place à un processus technique précis⁴¹. » Le geste créatif demeure mais il est encadré par d'autres expertises. Cette optimisation mène, inévitablement, à une uniformisation relative des formes, ainsi qu'à une rationalisation à la fois technique et sémiotique comportant toujours une forme d'individualité, d'originalité et d'authenticité. Cette ambiguïté révèle le problème de fond qu'ont l'industrie audiovisuelle française et ses régulateurs avec la notion de formatage : ils en font simultanément une norme et un rejet. Car lorsqu'on s'intéresse de plus près aux différentes formes qui jouissent de l'étiquette « documentaire », on se rend compte que le format est roi. La multiplicité des sous-genres qui lui sont affiliés sont révélateurs d'un ensemble de pratiques et processus distincts se rapportant à des formes bien identifiées de films. Alors quelles sont ces sous-formes et pourquoi désignent-elles tant de matérialités différentes ?

³⁸ Articles 311-48 et 311-50 du Règlement général des aides financières du CNC (RGA), cf. annexe "Synthèse du soutien généré en documentaire"

³⁹ CSA, "Réforme du soutien à la production documentaire", 2017, CSA.fr

⁴⁰ Valérie Patrin et Yves Jeanneret, "Interroger le concept de format médiatique", *Effeuilage* n°9, 2016, p.62-66

⁴¹ *ibidem*

Quelle relation du documentaire vis-à-vis du format ? Nous allons tenter de répondre à ces interrogations.

b) L'écriture documentaire, fruit d'une forte hybridation

Dans la réflexion qui suit, nous laisserons volontairement de côté les sous-genres thématiques du documentaire (qu'il s'agisse d'un documentaire de société, d'histoire, de sciences, d'ethnographie...) pour s'attacher à une méta-réflexion sur l'objet documentaire lui-même et les altérations formelles dont il peut être le sujet. Du documentaire de création au « Docu-fiction », la « scripted reality » en passant par le « docucu », le « reportage », le « cinéma vérité », le « factual » ou encore le « docu-réalité »⁴²... Le jargon professionnel foisonne. Ces éléments discursifs, énumérés entre autres par Guillaume Soulez, et récoltés lors d'observations et d'entretiens avec des conseillers de programmes, témoignent de l'existence de « modèles plus ou moins implicites ». Selon le chercheur, il existerait « *des formes génériques, qui faciliteraient l'expectative des partenaires* »⁴³. Pour comprendre ces formes, il convient d'en identifier leur esthétique et d'évaluer leur présence sur les chaînes françaises, le but n'étant pas de lister de façon exhaustive les sous-genres affiliés au documentaire, mais de comprendre pourquoi ils existent et à partir de quel système sémiologique ils opèrent, pour comprendre le double mécanisme de fragmentation et de formatage auquel le cinéma du réel est soumis. Fragmentation, car celui-ci se dissémine en plusieurs sous-genres. Formatés, car les productions qui se réclament de ces formes, et qui sont qualifiées comme telles, obéissent à une écriture stratégique, technique en vue de produire une oeuvre reproductible et exportable.

« *Le réel ne donnera pas à lui seul du vrai* ». Cette citation, du cinéaste Robert Bresson, nous rappelle que toutes ces formes, si différentes soient elles, reposent sur une économie du réel. Elles puisent leur esthétique dans des images et des situations empreintes du quotidien. Ce qui diffère, c'est la façon dont ce quotidien et ce réel sont mis en scène. Une des grandes tendances observées à la télévision française consiste à assimiler l'exposition de faits à la forme documentaire, ainsi les termes de « reportages », « enquêtes », « investigation » ou encore « magazine d'information » sont souvent rapportés au cinéma du réel et par extension, se substituent à sa présence. Selon

⁴² La définition du projet documentaire : un atout pour la coopération des parties ? Guillaume Soulez, Revue MEI, p.53

⁴³ La définition du projet documentaire : un atout pour la coopération des parties ? Guillaume Soulez, Revue MEI, p.54

Frédéric Pelletier, « *la confusion grandissante entre ces deux pratiques distinctes vient brouiller la réception du travail des documentaristes, mettant ainsi à mal leur capacité à « dire » le réel et à réinventer un rapport personnel au monde, à l'histoire et à l'autre.* »⁴⁴ Les procédés à la fois éditoriaux et formels associés à la rhétorique journalistique ne sauraient être complètement assimilés à la volonté documentaire. Ces émissions d'information à la télévision française bénéficient d'ailleurs d'une forte logique de marque qui tend à gommer les aspérités de l'auctorialité. La présence d'un hôte, le lancement en plateau, le commentaire omniprésent du journaliste, les moyens typographiques (logo et habillage immuables incorporant le nom de la case, le titre de l'émission diffusée) ainsi que le soin mis à illustrer le réel de façon frontale à l'aide de témoignage, de descriptions et de « vie en direct » sont autant d'éléments appartenants à la rhétorique journalistique. Ce genre de programmes propose d'accompagner le téléspectateur dans sa quête de découverte et d'information tout au long de l'émission par des moyens à la fois scénaristiques et formels qui sont ceux de l'information. A un degré plus ou moins prononcé, celle-ci doit faire un effort constant de recontextualisation de son propos pour ne pas égarer son téléspectateur, reposant sur la fonction phatique de la communication qui vise à s'assurer que la communication « passe bien ».

Lors de sa fameuse déclaration « Truth and fact in Documentary cinema », le réalisateur Werner Herzog a prononcé ces mots : « Les faits créent la norme, alors que la vérité nous illumine.⁴⁵ » Ainsi, la confusion qui brouille la frontière entre information et documentaire tend à amoindrir ce dernier, qui n'a aucunement pour but d'être objectif mais de proposer un regard authentique, distancé sur une réalité donnée. La prise de distance et la subjectivisation de l'image sont inséparables de l'acte documentaire. Il propose une vision précise du monde à un moment donné et n'a pas vocation à exposer tous les regards. La connaissance factuelle demeure ainsi le propre du reportage, le documentaire demeurant une forme cinématographique, qui ne reproduit pas le réel mais une impression de celui-ci, par acceptation du dispositif (caméras, scénarisation...) « *Le cinéma, c'est le constat d'une illusion* », résume d'ailleurs Orson Welles.⁴⁶ Nous l'avons vu plus haut, l'amalgame entre information et documentaire fait l'objet de réforme par le CSA qui

⁴⁴Frédéric Pelletier, "Le réel mis en image : à propos d'un malentendu" Hors Champ, 2003

⁴⁵Werner Herzog Reads His Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema, walkerart.org, 1999

⁴⁶ cité dans L'Épreuve du réel à l'écran, François Niney, De Boeck, 2000.

souhaite bien marquer la frontière entre ces deux mondes, l'objectivité n'étant pas le propre du documentaire.

Une seconde grande tendance mérite d'être analysée. Selon Céline Schall, les termes alliant documentaire et fiction sont eux aussi florissants : « documentaire fiction », « docufiction », « docu-fiction », « docudrama », « docusoap »...⁴⁷ Selon l'INA, « le documentaire-fiction est donc un documentaire par ses objectifs (instruire, informer), ainsi que par ses moyens (expertise scientifique, archives), et une fiction par sa forme. » Ce qui est fascinant dans l'existence de cette forme, ce n'est pas tant sa définition, mais le fait qu'il s'agisse d'une forme hybride, caractérisée par la rencontre de deux intentions latéralement différentes sur le plan scénaristique et cinématographiques. Il s'agit a priori de deux regards que tout oppose. Des diffuseurs comme RMC Découverte ou National Geographic ont régulièrement recours à ce genre de documentaires en raison des thématiques qu'ils proposent (histoire, sciences, technologies, paranormal...). Le recours aux formes fictionnelles rendent l'écriture de tels films plus axés sur la scénarisation et la dramatisation, favorisant parfois un angle spectaculaire par les mises en scène et le jeu des acteurs. La fiction permet de combler les vides que l'archive ou le réel ne peuvent satisfaire. Céline Schall mentionne également que le documentaire fiction est né pour s'adapter aux goûts des téléspectateurs, plus attirés par les séries et les films de fiction.⁴⁸ Au-delà des considérations esthétiques, l'existence de ce genre de forme révèle la forte intermédialité qui constitue le documentaire. Il s'agit d'exploiter certains potentiels de la forme documentaire (à savoir une certaine part de scénarisation), pour en faire un axe directeur du film et proposer ainsi une nouvelle médiation vis-à-vis du spectateur, qui sera confronté à des schèmes d'interaction différents que celui qu'il connaît habituellement par un documentaire plus classique. Selon François Jost, professeur émérite en sciences de l'information et de la communication, le docufiction ne tient pas sa promesse documentaire *car la vérité d'une assertion est jugée à l'intérieur même du monde fictif.*

Plus récemment, une dernière tendance importée du Royaume-Uni (par la BBC) mérite d'être mise en avant. Il s'agit du « docu-réalité » terme traduit de l'anglais, provenant de l'appellation *factual* ou *factual entertainment*. Il se place comme l'héritier noble de la

⁴⁷ Ce que le docufiction fait au documentaire. Ce que le documentaire fait au docufiction. L'exemple des films d'archéologie à la télévision. *Le Levain des médias*, revue MEI n°39, Céline Schall

⁴⁸ *ibidem*

télé-réalité, genre qu'il convient de décrire pour tout réalisateur ou producteur digne de ce nom, par conviction... ou convention. Les programmes de type *factual* incorporent, un peu comme au théâtre, la règle des trois unités de la télé-réalité : le lieu, les personnages et les caméras. Dans un univers télévisuel dopé au réel, où les émissions de réalité scriptée envahissent les espaces de diffusion, tout est sujet à être décliné dans la réalité et en épisodes : manger, s'habiller, se loger, élever une famille, accoucher etc. Autant de situations à la fois quotidiennes et universelles qui permettent de fédérer un public large.

Toutefois, ces émissions n'ont pas de réel apport pédagogique. C'est de ce besoin des téléspectateurs qu'a émergé le *factual entertainment*, vu comme ultime moyen de renouveau de la forme documentaire : « Cette forme d'écriture mêle immersion et documentaire, étude sociologique et divertissement pur. »⁴⁹ C'est ainsi que sont apparues des émissions comme « Une semaine sans les femmes » sur France 2, « Patron Incognito » ou « La rue des Allocs » sur M6, « Une saison au zoo », « Cam Clash » ou « Permis de conduire : l'expérience inédite » sur France 4 ou encore « Made in France » sur Canal+... Ces programmes s'inspirent de la télé-réalité dans la mesure où ils s'inscrivent dans une temporalité quotidienne, vécue au travers d'individus anonymes. Déclinés en épisodes, ils insufflent au documentaire une logique de sérialité et de rendez-vous jusque là plutôt rares dans le documentaire classique, sans oublier les ruptures esthétiques parfois occasionnées. Le regard n'est plus le même; il est parfois en caméra cachée ou en caméra embarquée, ce qui nous éloigne de l'optique subjective et personnifiée du regard documentaire. Les dimensions pédagogiques et sociétales de ces productions conservent tout de même un certain lien avec la forme documentaire.

Il faut tout de même nuancer cette ambition du *factual* à se rapprocher du documentaire. Bien qu'il puisse s'en inspirer, sur le plan de l'écriture, cette forme se rapporte plus ou moins à de la télé-réalité documentée et raisonnée plutôt qu'au véritable point de vue d'un auteur. Cette tentative de diversification du cinéma documentaire à la télévision peut, en un sens, se rapprocher des travaux du cinéaste russe Dziga Vertov dans les années 20, qui avait pour idéal de filmer la réalité grâce à un œil mécanique. « Je suis un œil. Un œil mécanique. Moi, c'est-à-dire la machine, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. Vive la vie en elle-même ! » déclarait-il dans son manifeste.

⁴⁹Étude de cas : *factual entertainment, l'avenir de la télé-réalité, disko.fr*

⁵⁰ Cette volonté de filmer chacun comme il est, d'impartialité filmique ou de retranscription de la vie en direct ne s'épanouit que sur le plan théorique. La promesse authentifiante assurée par la présence de caméras et d'experts ne remplit pas la dimension cinématographique attendue d'un documentaire, les caméras filmant en direct ne pouvant se substituer au regard d'un réalisateur ou d'un auteur...

La diversité de ces appellations est ainsi révélatrice de la multiplicité des médiations possibles au sein d'un seul et même genre cinématographique. Qu'il s'agisse du docu-fiction, du reportage ou du factuel, ces formes s'apparentent plutôt à des formats documentaires qu'à des sous-genres. En les observant, on se rend compte que ces productions sont soumises à des contraintes extérieures à celles préalablement fixées par le genre documentaire. La durée, le rythme, la dramaturgie, l'esthétique de l'image sont fixées en amont et répondent à une stratégie précise en vue d'une optimisation de la diffusion à l'antenne. L'écriture s'en ressent également, du point de vue du texte, l'énonciation, la scénarisation et les schèmes d'interaction prévus avec le téléspectateurs... Ces pratiques consistent à extraire ce qu'il y a de plus télégénique dans la batterie de procédés esthétiques et éditoriaux qui constituent un documentaire, tout en lui insufflant une logique plus industrielle (sérialité, rendez-vous, dimension divertissante).

Face à ces considérations, le documentaire de création semble se placer aux antipodes du format. Il s'agit avant tout d'une oeuvre originale qui évolue de façon individuelle et qui n'a pas d'autre référent que sa singularité, matérialisée au travers du point de vue son auteur, de l'originalité du regard cinématographique proposé et de l'esprit d'innovation qui habite l'oeuvre. Cela signifie qu'à chaque nouveau projet de film, les cartes sont redistribuées. Dès lors, il semble compliqué d'instaurer des processus de coproductions fluides, sans à-coups, qui ne mettent pas en compétition les logiques respectives de chaque acteur qui participe à sa production (producteurs, réalisateurs, diffuseurs...). Selon leurs intérêts respectifs, ils orientent le curseur sur des aspects différents du documentaire et de ce qui encouragerait sa réussite. Le documentaire existe avant tout à l'état d'intention, il est donc le réceptacle des projections personnelles de chaque décisionnaire. Contrairement à la fiction ou aux formes plus formatées, ce genre de film se développe à

⁵⁰ *Manifeste du ciné-oeil, Dziga Vertov, 1922*

partir des aléas du réel, de son tournage, il est plus incertain. C'est donc une forme propice aux jeux de pouvoirs, aux anticipations culturelles, aux envies de contrôles, aux marques de confiances...⁵¹

Dès lors, comment faire vivre le documentaire de création à la télévision, qui elle-même fonctionne sur une logique de rendez-vous et de découpage rationnel du temps au travers d'une programmation étudiée ? Comment faire cohabiter sérialité et singularité ? Il semblerait, selon Guillaume Soulez, que ce paradoxe génère *des coopérations difficiles, avec de fortes oppositions des pouvoir en présence, le plus souvent liées au degré d'originalité perçue de l'oeuvre et donc à des écarts importants entre les partenaires*. D'où l'existence des formats cités plus haut qui permettent de contourner la confrontation grâce à des critères stabilisés. Pourtant, certains facteurs peuvent favoriser la réussite de ces films. Un équilibre entre les prises de décisions, les sensibilités culturelles de chacun. Un échange relationnel de qualité avec, à la clé, une bonne explicitation du projet de la part des auteurs mais aussi un bon instinct semblent essentiels à son développement. Il s'agit en fait d'un jeu perpétuel d'équilibre. On comprend ainsi qu'une bonne définition du documentaire de création passe par une identification des savoirs-faires qui lui permettent d'exister et par une harmonie entre ces derniers.

Nous pourrions poser l'hypothèse optimiste que le documentaire de création s'érige ainsi comme un des derniers genres qui résisterait aux lois de l'audiovisuel et du formatage nécessaire des programmes dans un contexte de saturation et d'uniformisation de l'offre. Les considérations théoriques et esthétiques étant exposées, il est temps de prendre le pouls actuel du documentaire dans l'industrie audiovisuelle. C'est ce que nous allons analyser dans l'état des lieux qui suit.

c) Un documentaire en pleine crise symbolique ? État des lieux du marché.

Nous allons à présent aborder une partie plus rationnelle de cette réflexion, plus économique, afin de comprendre ce que les statistiques ont à nous dire du documentaire et effectuer un bilan de santé de celui-ci.

⁵¹ Guillaume Soulez, "La définition du projet documentaire : un atout pour la coopération des parties ?" Revue MEI n°39, 2015

Les premières données nous informent que dans un marché à la baisse, le documentaire s'affirme toujours comme genre leader en terme de volume horaire. D'après le rapport du CNC intitulé "le marché du documentaire en 2016" paru en juin 2017, avec 2253 heures de documentaire produites en 2016⁵², le genre bénéficie du plus gros volume horaire dans la production audiovisuelle française. Toutefois, il voit sa part baisser, et passe sous le seuil symbolique des 50% avec 46.3% des heures totales produites.⁵³ A l'origine de ce fléchissement se trouvent les diffuseurs, qu'il s'agisse des chaînes nationales gratuites privées, publiques ou encore des chaînes payantes, qui ont réalisé moins de commandes.⁵⁴ L'apport horaire moyen des diffuseurs s'élève à environ 91 000 euros en 2016, ce qui représente une progression de 7,4%. Si l'on se recentre sur le service public audiovisuel, cet apport horaire moyen se chiffre plus précisément à 119 200 € par heure commandée.

L'offre de films à la télévision est en hausse. 112 films documentaires différents sont diffusés à la télévision (chaînes nationales gratuites et Canal+) ce qui représente un progrès de près de 20% par rapport à l'année 2015. Plus de 80% de ces films sont programmés par les chaînes nationales gratuites. Maintenant que nous avons exposé les grandes lignes du contexte économique documentaire, entrons plus en détail dans cet état des lieux :

Le marché documentaire est porté par le secteur public de la télévision (voir figure 1). Sur ces 2253 heures produites, 1553 proviennent de commandes des diffuseurs. On comprend que ce sont eux qui financent largement le genre et permettent son existence. Les chaînes nationales gratuites investissent 173.5 millions d'euros dans la production de documentaire, apport relativement stable par rapport à 2015, avec une légère baisse de 0.8%. On remarque que ce sont globalement les chaînes publiques nationales qui initient des heures de production puisqu'elles supportent près de 70% de celle-ci. Elles s'inscrivent ainsi dans une tendance historique, avec une proportion légèrement grandissante d'une année à l'autre. Le plus gros commanditaire de documentaire reste Arte, suivi par France 2.

⁵² 2480 heures l'année dernière, soit une baisse de 9.1%

⁵³ Synthèse globale du rapport "Le marché du documentaire en 2016", CNC

⁵⁴ Les chaînes payantes arrivent en tête avec 103 heures en moins, puis les chaînes nationales privées avec 62 heures, et enfin les chaînes nationales publiques avec 45 heures.

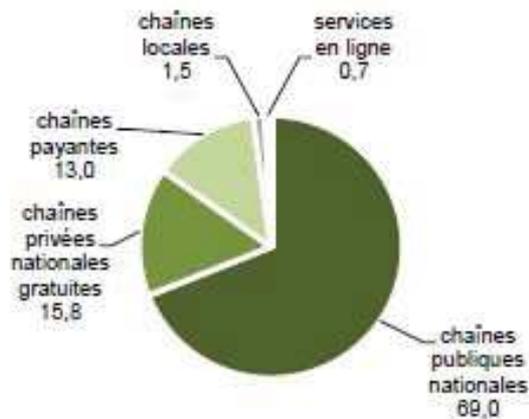


Figure 1 : Répartition des apports des diffuseurs en documentaire en 2016 selon le type de chaînes (%).

Source : CNC

Le secteur privé est en recul. En dehors de la chaîne RMC Découverte qui s'érige en porte-étendard du genre documentaire⁵⁵ sur la TNT, le volume horaire total de documentaires financés par les chaînes nationales privées est en recul de 13.2% par rapport à l'année dernière, avec une participation financière en baisse. Du côté des chaînes payantes, même sort : des financements en baisse, au plus bas depuis 2008.

Une industrie marquée par le déséquilibre ? Concentrons-nous à présent sur les producteurs qui font vivre le documentaire. Au total, le CNC dénombre 503 producteurs actifs dans le secteur du documentaire. Ce sont seulement 10,1 % de l'ensemble des entreprises qui produisent 50 % du volume horaire de documentaire (soit 51 entreprises). Depuis 2007, cette tendance se vérifie. Près de 86% des entreprises produisent moins de 10 heures de documentaire et un tiers des entreprises produisent moins d'une heure, ce qui occasionne la création de boîtes de productions "éphémères" qui n'existent que le temps d'un film... Ajoutons à cela que la moitié de ces boîtes de production ne travaillent que pour un seul et unique diffuseur, le marché documentaire s'apparente ainsi à un oligopsonne, où un petit nombre de demandeurs fait face à un grand nombre d'offres (voir figure 2).

⁵⁵Le secteur télévisuel privé a commandité 254 heures de documentaire en 2016. Sur cette proportion, RMC Découverte en a commandé 98.

	total	exclusivité		coproduction ¹	
	heures	heures	% du total	heures	% du total
1 CAPA PRESSE	362	348	96,2	14	3,8
2 TF1 PRODUCTION	332	135	40,7	197	59,3
3 MORGANE PRODUCTION	298	247	82,9	51	17,1
4 AB PRODUCTION	254	168	65,9	87	34,1
5 PRODUCTION TONY COMITI	247	214	86,9	32	13,1
6 PATRICK SPICA PRODUCTIONS	229	208	91,1	20	8,9
7 GEDEON PROGRAMMES	197	172	87,7	24	12,3
8 LINK PRODUCTION	188	7	3,7	181	96,3
9 17 JUIN MEDIA	185	145	78,5	40	21,5
10 TV PRESSE PRODUCTIONS	178	170	95,5	8	4,5

¹ Lorsqu'un programme est coproduit par plusieurs producteurs, le volume horaire correspondant à ce programme est comptabilisé pour chaque coproducteur.

Figure 2. Les 10 premiers producteurs de documentaire entre 2012 et 2016. Source : CNC

Certains éléments semblent rééquilibrer la balance. Notons par exemple que les chaînes publiques travaillent avec beaucoup de producteurs différents et indépendants. Citons Arte, France 5 ou encore France 3, qui ont collaboré avec plusieurs dizaines de producteurs et dont la quasi-totalité sont indépendants.⁵⁶ Il est aisé de constater que la variété de producteurs s'affirme au sein du service public, face aux diffuseurs privés qui ont collaboré, au grand maximum, avec une trentaine de producteurs différents, qu'il s'agisse de TF1, M6 ou Canal +...

Après ce constat global sur le documentaire, intéressons nous d'un peu plus près à sa diffusion à la télévision. En 2016, ce ne sont pas moins de 28 628 heures de documentaires qui ont été diffusées sur les chaînes nationales gratuites selon Médiamétrie. Le genre représente 16,3% de l'offre des chaînes, contre 15,9 % en 2015 (voir figure 3). Nous l'avons évoqué plus haut - le CSA le précise à nouveau : *la notion de documentaire utilisée par Médiamétrie recouvre un périmètre plus large que le seul documentaire de création.* RMC Découverte, Arte et France 5 sont dans le top 3 des diffuseurs de documentaires.

⁵⁶ France 5 avec 98 producteurs dont 89 indépendants, France 3 avec 61 producteurs dont 57 indépendants

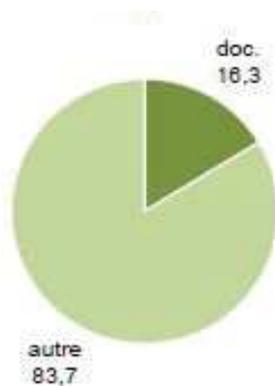


Figure 3 : Le documentaire dans l'offre de programmes des chaînes nationales gratuites en 2016. Source :

CNC

En complément de cette information, notons que seulement 10% du temps d'écoute des téléspectateurs français est dédié au documentaire sur les chaînes nationales gratuites. C'est une proportion en légère hausse par rapport à 2015 pour un genre malgré tout sous-consommé par rapport à son poids dans l'offre de programmes... Le CNC mentionne également que RMC Découverte a détrôné France 5, leader depuis plusieurs années, en devenant la première chaîne en termes de consommation de documentaire...

Par ailleurs, **la thématique « société » resterait la préférée des diffuseurs et des téléspectateurs.** Depuis 2011, la part des programmes de société dans l'offre de documentaire est en progression continue : elle est passée de 29,1 % en 2012 à 45,1 % en 2016...

Les documentaires de société arrivent en tête avec près de la moitié du volume total de production du genre en 2016. France 5 et France 2 sont les principaux représentants de la thématique avec 107 heures commandées sur le segment. Par ailleurs la société représente plus de la moitié de la consommation totale de documentaire sur les chaînes nationales gratuites (voir figure 4). Les programmes historiques se positionnent sur la seconde place du podium avec un volume de production en progression, principalement portés par Arte, France 2 et RMC Découverte, seule chaîne de la TNT réellement active pour le genre documentaire, qui d'une part se démarque de l'offre des autres chaînes de

la TNT, peu séduites par celui-ci. Reste à savoir si cette prétendue supériorité du documentaire de société est une réalité ou un effet d'optique...

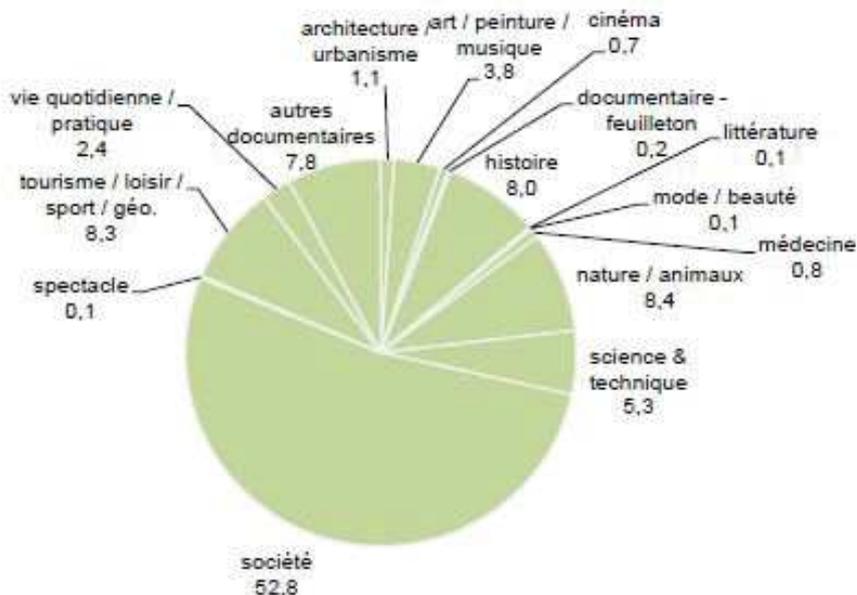


Figure 4. Structure de la consommation de documentaire selon le thème sur les chaînes nationales gratuites en 2016 (% en volume horaire). Source : CNC

Pour revenir sur le *leadership* de la chaîne RMC Découverte, celle-ci semble s'affirmer comme pilier de l'offre documentaire au sens large du terme. Alexandre Marionneau, chargé de programme à l'unité documentaire de France 2 l'affirme, cette chaîne représente un danger. Elle propose une conception du documentaire très différente de celle de France 2 ou France 5 à ses téléspectateurs. Selon l'unité documentaire de France 2, la principale menace du genre documentaire, c'est lui-même.⁵⁷ Le danger reposerait dans sa versatilité : « nous sommes autant menacés par les chantres du documentaire d'auteur que par RMC Découverte. » Selon ce document, le documentaire est un genre à la croisée "de la diversité et du dogmatisme. Ces remarques laissent à penser que si le documentaire est si difficile à définir, c'est en partie parce que des formes que tout oppose cohabitent au sein du même espace médiatique.

Qu'en est-il des formats ? Près de la totalité des productions soutenues par le CNC sont des programmes unitaires. Le format traditionnel et privilégié demeure le 52 minutes, qui

⁵⁷ Propos recueilli dans un swot réalisé par l'unité documentaire de France 2 à l'occasion d'un séminaire de rentrée en 2016

représente près de la moitié du volume horaire total aidé en 2016 (voir figure 5). Une durée propre à la télévision, qui s'est réapproprié le genre en l'inscrivant dans une temporalité plus courte que celle que l'on peut trouver en salle de cinéma. Les formats plus longs, allant de 80 à 92 minutes et se rapprochant plus du format cinématographique, sont aussi composés d'une majorité de films unitaires. Les formats courts (de moins de 24 minutes) sont minoritaires avec 16h produites - mais leur volume global de commandes augmente significativement (près de 30%). Les diffuseurs semblent favoriser ces formats dans le cadre de séries documentaires.



Figure 5. Structure des formats de documentaire en volume horaire en 2016 (%). Source : CNC

Plus largement, les formats documentaires suscitent l'engouement du public. Le rapport du CNC revient sur le succès des séries documentaires : *“les 5 meilleures audiences des documentaires diffusés à la télévision sont toutes réalisées par des programmes français. Deux épisodes de Rendez-vous en terre inconnue, diffusés sur France 2 (5,9 millions et 5,4 millions de téléspectateurs), devançant le documentaire historique Apocalypse Verdun, également programmé sur France 2 (4,4 millions).”* (voir figure 6).

rang	date	heure	chaîne	programme	nationalité	télespectateurs (millions)	pda ¹ (%)
1	12 avril	21h04	France 2	<i>Rendez-vous en terre inconnue</i>	France	5,9	22,5
2	29 novembre	21h07	France 2	<i>Rendez-vous en terre inconnue</i>	France	5,4	20,8
3	21 février	20h56	France 2	<i>Apocalypse Verdun</i>	France	4,4	18,6
4	20 avril	20h57	France 3	<i>Le Monde de Jamy</i>	France	4,2	17,2
5	8 mai	20h57	France 2	<i>Après Hitler</i>	France	3,9	15,4

¹ pda : part d'audience.
Source : Médiamétrie-Médiamat (4 ans et plus).

Figure 6 : Meilleures audiences des documentaires à la télévision en 2016. Source : CNC

Revenons à présent sur les principales tendances évoquées dans cette analyse de données. Le langage des chiffres propose un point de vue rationnel sur l'état du marché mais quelques failles ont été identifiées quant à l'interprétation du contexte réel. Le documentaire ne va pas si bien qu'il y paraît, et ce pour plusieurs raisons. Quoi de mieux qu'un point de vue humain, expérimenté et professionnel pour déconstruire ces évidences ?

Une rencontre avec Fabrice Puchault, directeur de l'unité société et culture d'Arte nous permettra d'y voir plus clair dans cet ensemble dense de données. Nous l'avons mentionné plus haut, il s'agit d'un marché éclaté, disparate, terrain fertile pour l'installation durable de modèles économiques précaires, vacillants. Cette dimension cachée est pourtant visible dans les chiffres. Le rapport du CNC mentionne un coût horaire moyen de 91 000 euros pour l'ensemble des diffuseurs. Selon notre interlocuteur, « le documentaire est moins sous-financé qu'avant », toutefois, ce coût horaire reste trop bas au regard de la structure de coûts du cinéma documentaire. Mentionnons d'ailleurs que la part des dépenses de production de documentaire réalisées en France diminue en 2016. « En dessous de 100 000 euros, ce n'est pas assez » précise-t-il, les postes de dépense à satisfaire étant nombreux (coûts de personnels, moyens techniques, charges sociales, droits artistiques, sans compter les heures de travail parfois non rémunérées...) Parallèlement, il faut prendre en compte la réalisation d'une marge pour les producteurs, qui demeurent des entrepreneurs... Autant d'éléments qui soulignent l'aspect fragile du modèle économique documentaire.

Venons-en au deuxième chef principal d'accusation : la prétendue hégémonie du documentaire de société. La rhétorique des chiffres fait rêver : 52.8% de documentaire de société consommés. Il constituerait près de la moitié de l'offre des programmes documentaires des chaînes françaises... Pourtant, ces chiffres sont des mirages. « Des effets d'optique » comme Fabrice Puchault aime à les appeler. En réalité, la catégorie société polarise l'ensemble des projections, aussi antagonistes soient-elles, qui gravitent au sein du métier. En d'autres termes, il s'agit d'un fourre-tout. Nous l'avons expliqué plus haut, la mesure de l'audience, réalisée par Médiamétrie, s'attache à une vision particulièrement large du documentaire de société qui fait l'exploit de confronter, et ce dans une même statistique, le film d'auteur et le *docu-soap*. Ce propos peut paraître caricatural mais il résume l'ambivalence très ambiguë du concept de « documentaire de société à la télévision »...

Pour tourner la page de ce premier grand axe de notre réflexion, statuons sur l'existence d'une « condition documentaire » au sens philosophique du terme. Cet objet doit affirmer son existence et les principes de celle-ci à travers un combat général composé lui-même d'un ensemble de petites batailles qui se jouent au quotidien, et dont la finalité est la reconnaissance, voire l'affirmation d'une identité propre. Le documentaire est marqué par une polyphonie extrême. La multiplicité des ses appellations issues de formatages, ses définitions légales et esthétiques multiples, ses projets de loi, ses critères de bonification du CSA, les prises de parole des syndicats d'auteurs et de producteurs à son sujet, sans oublier les arbitrages des diffuseurs le rendent presque insaisissable. Selon les interprétations de chacun, il revêt une réalité différente, qui tantôt honorent le genre, tantôt s'en éloigne. Cet état des lieux nous a ainsi permis de comprendre plus en profondeur la promesse originelle du documentaire de création.

Nous avons ainsi décidé de resserrer notre regard sur la case à la fois la plus respectueuse de cette promesse - Infrarouge - hébergée sur une chaîne « grand public » du PAF, afin d'observer comment cette tension s'active entre singularité, originalité et respect d'un public large.

II. La case Infrarouge comme bastion du documentaire de création sur une chaîne grand public : une promesse réaliste ?

Comme nous l'avions annoncé plus tôt, dans cette seconde partie de la réflexion, l'étau se resserre sur la case documentaire de France 2, Infrarouge. Que se cache derrière ce « rendez-vous de référence des documentaires », axé majoritairement sur la société française, diffusé en seconde partie de soirée ? Bastion du documentaire de création sur une chaîne grand public, cette case éveille notre curiosité, par la dimension paradoxale de son existence. Dans le contexte d'offre hyper saturée qui caractérise le marché de la télévision actuel, elle ne répond pas aux standards habituels des programmes d'une chaîne grand public : une programmation hétérogène, des thématiques qui peuvent susciter la polémique, des films parfois difficiles d'accès, une stratégie de marque peu identifiable, avec une structure audimétrique qui pose question. Cette case est en fait un concentré des enjeux qui agitent le monde documentaire et télévisuel aujourd'hui, et devient un cas d'étude intéressant pour comprendre la tension entre exigence de qualité et rencontre d'un public large.

Pour mieux cadrer le propos, une démarche empirique a été favorisée. Aller à la rencontre des acteurs qui fabriquent le quotidien d'Infrarouge ou qui en ont fait partie s'est posé comme une solution viable : c'est par le discours et les projections de ces derniers qu'il est possible de capter toutes les particularités qui font d'Infrarouge ce qu'elle est aujourd'hui. Tout en gardant une posture critique et détachée, nous tenterons de capter les différents discours qui convergent autour de son identité, pour identifier les sources d'énonciation qui y prennent part, les consensus et les contradictions qui la composent, pour interroger, in fine, la cohérence même de l'existence d'une « ligne éditoriale » pour un tel objet médiatique. L'apport des études statistiques liées aux résultats d'audience de la chaîne entreront également en ligne de compte, pour recontextualiser les propos recueillis.

a) Quels discours convergent autour de l'identité d'Infrarouge ?

Suite aux différents interviews menés, se dégage un premier duo conceptuel fondamental à l'existence d'Infrarouge : la relation entre télévision et lien social. La case puise sa raison d'être dans une vision profondément sociétale de la télévision, puisqu'elle est hébergée sur un média généraliste (France 2) qui, par ses exigences d'acteur public de la télévision,

se doit de répondre à une exigence de programmation tout public. Dominique Wolton le rappelle d'ailleurs, « *la télévision est l'un des principaux liens sociaux de notre société* » - c'est selon lui « *la seule activité partagée par toutes les classes sociales et toutes les classes d'âge.* »⁵⁸ Ce propos du théoricien en communication résonne avec les points de vue recueillis sur le terrain. Anne Roucan, conseillère de programme "historique" sur France 2 et fondatrice de la case Infrarouge confie d'ailleurs : « L'idée, quand je suis arrivée aux documentaires (de France 2), c'était le lien social. » Elle ajoute : « on a travaillé sur une case de société française qui s'appelait ligne de vie, puis contre-courant, puis Infrarouge. L'idée restant la même : une case qui parle au spectateur, non pas pour lui donner des leçons sur la vie qu'il mène, mais pour lui donner des éclairages différents. » Cette vision profondément sociétale de la télévision révèle la dimension politique de la case Infrarouge, au sens premier du terme : elle se fait l'étendard du vivre ensemble, dans la mesure où elle propose des films censés retranscrire, aux yeux du téléspectateur, les multiples réalités qui composent la société française, des plus fédératrices aux plus clivantes, de la programmation désorganisée aux parallèles les plus brillants...

Fabrice Puchault, directeur de l'unité société et culture des documentaire d'Arte déclare également : « 99% des gens allument la télévision parce qu'ils n'ont pas envie de faire autre chose. Quelques soient les publics. Elle a pris la place du dialogue, de la lecture. » Ces discours, qui assignent à la télévision un rôle actif de socialisation, donnent à la petite lucarne un reflet anthropomorphe. Même si l'ensemble des conseillers de programmes de la case s'accordent à rejeter sa dimension politique, leurs discours défend la dimension créatrice de lien social de la télévision, construite sur un modèle de société ouvert et inclusif. Cela révèle une idéologie teintée d'un certain engagement. Anne Roucan estime qu'Infrarouge a pour motivation de « juste vouloir vivre avec les autres même s'ils sont différents et vivent autrement ».

Peut-on réellement "juste vouloir vivre avec les autres" ? Pourrait-on voir dans cette orientation éditoriale un acte militant ? Nous sommes tentée de répondre positivement. Si l'on s'intéresse de plus près au contexte actuel, le contraste est frappant. Selon le baromètre de la diversité du CSA⁵⁹ publié en 2017, on entend 62 % de cadres supérieurs

⁵⁸ Dominique Wolton, *Penser la communication*, Flammarion, 1997, p.97

⁵⁹ Résultats de la vague 2016 du baromètre de la diversité du CSA

à la télévision, contre 3 % d'ouvriers. Pour reprendre les mots de l'observatoire des inégalités, cette représentation est en complet décalage avec la réalité sociale... En mettant en scène dans un espace médiatisé des représentations d'individus appartenant à des catégories sociales différentes du sacro-saint "CSP+", sûrement jugées moins télégéniques à la vue de l'altérité de leur quotidien ou de la complexité des problématiques dont ils sont les sujets, la case des documentaires de France 2 se place ainsi en marge du reste de l'offre dite "de société" à la télévision française, et s'inscrit plus largement dans une lutte contre l'exclusion.

Sans céder aux sirènes du déterminisme technique, nous pouvons donc plaider pour le rôle "populaire" de cette case, de par la dimension généraliste de sa chaîne d'accueil et par son orientation éditoriale. D.Wolton explique d'ailleurs que « dans sa forme généraliste, la télévision limite la dynamique de l'exclusion. » Cette même exclusion, « à la fois sociale et culturelle, s'accélère quand les milieux aux marges de la société ne se retrouvent pas du tout dans les médias. » Cette phrase n'a jamais eu autant de résonance qu'aujourd'hui, où la télévision accuse une baisse importante de sa crédibilité auprès des Français⁶⁰... Le rôle d'une telle case dépasse donc l'exercice des films qu'elle propose.

Une transition rêvée pour aborder la notion de crédibilité dont il est question dans l'identité d'Infrarouge. C'est une valeur majeure dans la construction de la case, qui se retrouve à de nombreuses reprises dans le discours des personnes interrogées. Les notions d'exigence, de qualité semblent faire l'objet de fortes projections de la part de nos protagonistes. Fabrice Puchault évoque à travers cette notion le respect d'un public large, et la juste connaissance de son besoin, juché quelque part entre l'envie d'*entertainment*, et le désir de se confronter au réel. Pour cela, le directeur de l'unité société d'Arte nous explique qu'il faut certes délivrer un message à un public le plus large possible, sans pour autant sacrifier la qualité critique des films proposés. Le but des documentaires, et de tout programme réussi selon lui, c'est de « sortir le téléspectateur de son univers quotidien [...] de le ramener à lui-même, de le faire penser [...] ça c'est une conviction profonde, je pense que c'est partagé par tous les publics.» « Ne pas leur faire avaler de l'idiotie » ajoute-t-il. Il convient selon lui de « procurer un point de vue sur le monde qui ne soit pas

⁶⁰ Étude de Kantar France pour le journal La Croix, Baromètre 2017 de la confiance des Français dans les médias, 2017

seulement dicté par le marché [...] par une économie fondée par l'atteinte du plus large public possible afin de vendre des espaces publicitaires.»

Ce point de vue nous laisse dire que les films Infrarouge privilégient ainsi un schème d'interaction que l'on pourrait rapprocher de la découverte sensible, qui serait plus de l'ordre de l'émotion et de la perception. Fabrice Puchault parle de l'exigence de « trouver un moyen de rendre compte de la matérialité, de la beauté, de l'émotion du réel. De réussir à toucher les gens.» Les films n'ont pas pour but premier d'intellectualiser un propos mais avant tout de le faire vivre par celui qui le regarde, en clair, l'expérience est privilégiée au traitement thématique, d'où la compatibilité difficile avec le concept même de « ligne éditoriale » qui se révèle trop rigide et directive pour la programmation aléatoire de cette case, mêlant par exemple le djihadisme, la sexualité, la prison, les brigades de police, l'immigration ou l'extrême-droite lors d'une même saison⁶¹.

Ce qui est privilégié, c'est le « périple » cinématographique que l'on proposera au téléspectateur. Anne Roucan le résume plutôt bien : « On ne leur dit pas comment il faut penser, on leur propose simplement de faire ce voyage ». En clair, ce qui se joue au cœur d'un tel espace médiatique, c'est la mise en scène de l'inattendu, de la rencontre, en opposition totale avec l'exigence de sérialité imposée par le dispositif télévisuel. Ces pratiques se traduisent sur le plan professionnel par le recours à des réalisateurs et des producteurs différents, dans l'idéal, pour chaque film. A chaque fois, il faut donc réinventer la machine, faire fonctionner des sensibilités et des cultures différentes pour faire aboutir le projet au stade de diffusion et surtout, proposer un film tout à fait différent de ce qui a été fait la semaine précédente...

Alexandre Marionneau ajoute : « On est la chaîne qui finance le mieux les films et qui reçoit le plus de propositions. On devrait, en tant que chaîne amirale du groupe, proposer les documentaires les plus impactants. » Jeter un pavé dans la mare, et frapper un bon coup sur la table, ce sont des attitudes qui font partie intégrante du patrimoine de cette case, qui traite, autant que possible, de sujets peu compatibles avec l'agenda médiatique habituel. Pour reprendre la théorie de Maxwell McCombs et Donald Shaw, notre objet d'étude a le pouvoir, potentiellement, d'exercer un effet important sur la formation de

⁶¹ Voir annexes "saison 2013-2014", 2014-2015", "2015-2016" d'*Infrarouge*

l'opinion publique, en imposant le calendrier de certains événements et la hiérarchie des sujets.⁶² Dans une certaine mesure, ces traitements inhabituels de la réalité sociale provoquent une forme de discontinuité, qui vient court-circuiter la temporalité et le rythme qui sont traditionnellement ceux d'un programme télévisé. Notons tout de même que ces phénomènes se produisent de façon occasionnelle et qu'il arrive que certains films passent inaperçus.

L'originalité des angles proposés et l'exigence de singularité sont des valeurs qui forgent l'imaginaire d'Infrarouge. Ce prestige est notamment alimenté par une forte convoitise des professionnels du métier et la sélectivité de celle-ci. En 2017, 35 films ont été retenus sur les 960 propositions que les conseillers de programme ont reçu. Cette proportion est stable d'une année à l'autre. La note moyenne sur la saison 2015-2016 au baromètre QualiTV qui mesure la satisfaction des téléspectateurs est de 8.5/10 en moyenne, et se hisse au plus haut pour la 2ème année consécutive⁶³. Les plus gros titres de presse sont par ailleurs très réceptifs à la case et ne manquent pas de relayer son actualité, qu'il s'agisse du Monde, de Télérama, du Nouvel obs, du Parisien ou encore du Figaro... En somme, il s'agit d'une case qui jouit d'un prestige et d'une forte reconnaissance de ses pairs.

Pourtant, la passion, l'intelligibilité qui caractérisent les discours recueillis lors de ces entretiens et l'enthousiasme des pairs sont difficiles à retrouver une fois passés les portes de France Télévisions. La case jouit de relais de communication que nous qualifierons de discrets⁶⁴, phénomène qui l'empêche de construire une logique d'identification solide auprès du grand public. Infrarouge serait-elle une case destinée aux professionnels ...? Il est clair que sa présence répond plus à des exigences qualitatives édictées par son cahier des charges qu'à des exigences d'audimat. Avec une part de marché à 7.8% en moyenne pour cette saison, au plus bas historiquement, et face aux secondes parties de soirée de France 2 qui plafonnent plutôt à 12% environ, c'est un bilan mitigé...

Alexandre Marionneau s'explique à ce sujet, non sans un certain fatalisme : « Pour nous c'est la case premium. Après, que ce ne soit pas perçu comme tel auprès du public, ça

⁶² M. McCombs, D. Shaw, *The agenda-setting function of mass media* », *Public Opinion Quarterly*, vol. 36, no 2, 1972, p. 176 à 187

⁶³ Morad Koufane, *Direction des études et du marketing Antenne de France 2, Bilan des audiences d'Infrarouge en 2015-2016, 2017*

⁶⁴ Voir annexes déclinaisons numériques d'Infrarouge

fait 10 ans qu'elle existe et elle est très peu identifiée... Infrarouge, c'est pas comme Capital. On est assez résignés là dessus. » Le professionnel justifie sa prise de position notamment par la situation de la case sur la grille en deuxième partie de soirée et ajoute que l'existence du genre documentaire est contrainte. En somme, ressort de ce discours une sensation de résignation, d'acceptation (de défaitisme ?) d'une situation qui n'est pas optimale pour l'épanouissement des films car elle serait juste. Cette case ne représenterait pas un enjeu majeur pour la chaîne par rapport aux autres chantiers qui mobilisent l'attention des parties décisionnaires, sans oublier qu'elle ne bénéficie pas d'espaces publicitaires et qu'elle est composée d'un public de niche. Entre le discours de France 2 qui place l'exigence et la création au coeur de sa mission et leur réel intérêt des décisionnaires pour cette case, il y a un contraste incontestable. Nous reviendrons un peu plus tard sur ces points qui méritent approfondissement, l'objet de notre réflexion maintenant étant de saisir ce qui fait « identité » pour Infrarouge.

L'ensemble des éléments exposés nous font penser que le concept de ligne éditoriale demeure limité pour comprendre les logiques d'Infrarouge et les discours qui en émanent. Nous préférons penser en terme d'identité discursive, idée clé développée par le linguiste Patrick Chareaudeau. Cette notion répond à la question « Je suis là pour *comment parler* ? »⁶⁵. Selon le chercheur, elle correspond à un double enjeu de crédibilité et de captation, qui sont d'ailleurs ceux d'une case comme Infrarouge, tiraillé entre l'exigence de qualité et le besoin de fidéliser un public. Cette case joue sur le registre de la sincérité : la volonté d'être prise au sérieux, qui se ressent dans les discours de nos protagonistes par un champ lexical quelque peu défensif, par le biais d'un ethos (l'image que l'orateur donne de lui-même à travers son discours) prononcé. Nos orateurs en question apparaissent déterminés, convaincus, passionnés, et semblent projeter dans leur vision d'Infrarouge une partie d'eux-mêmes, révélant une forte implication de leur part dans les projets qui leur reviennent. Comprendre l'identité d'une telle case, c'est aussi cerner les postures de ceux qui rendent son existence possible et les décalages entre leurs discours et la réalité. C'est précisément à la réalité filmique que nous allons nous consacrer à présent, pour étudier de plus près le paradoxe qui hante cette case, comment la pluralité des auteurs et des styles arrive à s'épanouir au sein de celle-ci...

⁶⁵Patrick Chareaudeau, *Identités sociales et discursives du sujet parlant*, L'Harmattan, Paris, 2009, p.20 à 21

b) Un format qui accueille des auteurs différents, des oeuvres uniques : diversité des regards et des horizons d'attente proposés (études de cas)

Vient le temps de l'analyse sémiologique, filmique, esthétique des films, en somme, tout ce qui nous permettra de comprendre le langage des images qui constituent les films du label Infrarouge. Nous avons volontairement choisi des films forts, qui englobent le mieux les enjeux au coeur de cette réflexion. Cette case, qui est en soit un format, puisqu'elle est le fruit d'un découpage stratégique et rationnel du temps, pensé selon des objectifs d'audience, de rentabilité, de rencontre avec son public et d'un genre cinématographique précis. Notre objectif ici, c'est de questionner la dimension hétérogène, éparse, éclectique de cette case. Au fond, ces films sont-ils si différents qu'ils n'y paraissent ? La notion d'expérience est centrale dans le discours des personnes qui ont été interrogées. Mot relativement large et très en prise dans l'industrie des médias actuellement, c'est une expression à prendre avec précaution. Commençons par la recontextualiser. De quel type d'expérience s'agit-il ? Statuons sur l'expérience cinématographique, axée sur une découverte pragmatique du réel, dans la mesure où elle se présente aux spectateurs à l'écran par le biais de situations et d'individus socialement identifiés, qui constituent la substance diégétique des films. Il ne s'agit visiblement pas d'apporter une connaissance à celui qui regarde, rôle propre du traitement "thématique" du documentaire. Dans notre cas de figure, il s'agirait plutôt d'un traitement sensible, qui mobiliserait des ressorts phénoménologiques de la communication. Anne Roucan déclare d'ailleurs "on y va par le direct" quand on l'interroge sur le type d'approche privilégiée dans les films de cette case. Au delà du terme d'expérience, nous privilégions d'ailleurs le concept d'exploration, car celle-ci inclut simultanément la dimension active du comportement du spectateur ainsi que son désir de découvrir l'inconnu.

Reste alors à observer comment se traduit cette découverte sensible à l'écran et quels mécanismes touchent, en quelque sorte, la corde sensible du spectateur et le poussent dans une démarche d'identification. De façon plus concrète, comment ils captent à l'écran des personnages sur lesquels ils se projettent, qu'ils suivent son évolution, les comprennent, les reconnaissent et se reconnaissent dans certains de leurs paroles.

b.1 Le film manifeste

Nous privilégions dans un premier temps, à titre d'exemple dans cette étude de cas, les films de type manifeste. Ces derniers se présentent sous une forme a priori traditionnelle de la télévision, où des individus témoignent, face caméra, pour affirmer publiquement une réalité souvent crue aux yeux des téléspectateurs : harcèlement, viol, discriminations sociales, sexuelles... Assis, en huis clos, dans un décor qui paraît simplifié, épuré, leur parole devient maîtresse du récit - la petite lucarne remplace le tribunal, le divan du psychologue, en bref, un lieu de confiance (voir plans 1 et 2).



Plan 1 : "Trans c'est mon Genre" Éric Guéret, Morgane Productions 2016



Plan 2 : "Viol, elles se manifestent" Andréa Rollins, production Capa Presse, 2015

Comme l'explique Dominique Mehl, il s'agit en fait de *dispositifs et de dispositions propres à l'univers psychologique, qui jusqu'alors étaient réservés aux initiés*. Ces films, en valorisant *l'interaction psychique et émotive entre les personnes, met en scène l'interrelation dans des termes crus et réalistes. Le rapport à autrui devient objet de contemplation, sujet de discussion, source d'identification.*⁶⁶ Un film comme « Souffre douleurs, ils se manifestent » met directement en scène les victimes et leur fait jouer le

⁶⁶ Dominique Mehl, *La télévision de l'intimité*, éditions du Seuil, 1996, p.28

rôle de leur bourreau. « Grosse vache », « on va te tuer »... Les victimes déclament ainsi les insultes dont elles étaient la cible pendant leurs années de souffrance. S'en suivent les témoignages d'apparence plus classiques des parents, qui n'ont pourtant rien de traditionnel : un père qui raconte le suicide de son fils à la télévision n'a rien d'évident et n'est pas facile d'accès. C'est même tragique. La crudité des propos fait donc partie intégrante du récit.

Dans « Viol, elles se manifestent » (voir plan 2) des femmes meurtries racontent, face caméra, leur viol, sans concession, dans un décor délabré, assises sur un canapé au centre d'une pièce. Plus récemment, le film « Trans, c'est mon genre » (voir plan 1) a permis à des individus transgenres de confier leur vécu, leur revendications, et d'expliquer ce que veut dire l'adjectif transsexuel en 2016, quitte à expliciter une réalité sexuelle qui peut potentiellement déranger le spectateur classique d'Infrarouge. Ces éléments constituent une première forme de prise de risque, en raison de la crudité des thèmes et des propos, constitutive des films de cette case, sans oublier le profil moyen du téléspectateur d'Infrarouge, qui se situe majoritairement chez les femmes, entre les fourchettes « 50 ans » et « 60 ans et plus ».⁶⁷

Du côté formel, la rhétorique "face caméra" met en scène la dimension frontale du propos, dans un souci d'authenticité. La dimension cinématographique prend ainsi le dessus, par la mimésis : tous les moyens formels sont mobilisés pour représenter le monde tel que nous le percevons avec nos propres sens. La mise en scène est pensée pour créer cette illusion d'évidence. La parole de l'individu se voit dotée d'une dimension qu'elle n'aurait jamais dans la réalité, par la portée de celle-ci (public de télévision), la suppression de l'anonymat, sans oublier la force de la scénarisation et du montage qui créent du sens par la juxtaposition du récit et des plans. Au-delà, de ces formes "manifestes", d'autres films ont retenu notre attention, car sans mettre directement face caméra les individus, sans logique de confidence ou de confessionnal, ils donnent la parole à des catégories de la population qui ne bénéficient pas d'une tribune pour s'exprimer, tout simplement en mettant en scène leur quotidien, et mettent en avant des morceaux de leur vie : vie scolaire, adolescence, apprentissage de la langue française, vie carcérale, radicalisation... Ces films opèrent des percées en terrain inconnu pour le téléspectateur.

⁶⁷ Voir en annexe le bilan des audiences Infrarouge, graphique "profil moyen du public 2015-2016"

b.2 Donner de la voix aux inaudibles

b.2.1 Au nom du père, du fils et du djihad

Le premier film que nous avons choisi d'analyser dans ce cas s'intitule « Au nom du père, du fils et du *djihad* », qui livre une vision inhabituelle de l'Islam radical, que l'on pourrait qualifier de romantique ou romancée. Ce documentaire réalisé par Stéphane Daguette en 2013 revient sur l'histoire de la famille franco-syrienne Ayachi. Le principal protagoniste de l'histoire est Abdelrahmane Ayachi (mort depuis), qui s'est affilié, comme son père, à la révolution syrienne pour mener ce qu'il appelle le *djihad*, contre le régime de Bachar Al-Assad. Avant de s'engager dans l'armée syrienne, les témoignages de sa famille font comprendre au téléspectateur qu'il s'agissait d'un « français comme les autres ». Le film offre une tribune à cet homme qui y expose sa conception du *djihad* et y rappelle certaines règles comme l'interdiction de placer « une bombe au milieu d'un marché ». Selon le réalisateur, ce film, à sa manière, étudie la frontière qui existerait entre lutte armée, guerre sainte et terrorisme.⁶⁸

Le film se partage équitablement entre des plans typiques du documentaire, où la figure du témoin s'exprime pour expliquer une réalité (on y voit la mère, la soeur d'Abdelrahmane évoquer des morceaux de vie antérieurs) et une imagerie plus journalistique, frontale, dans la lignée des "raw footage", accompagnés de sous-titres pour traduire les phrases des soldats de l'arabe au français, avec un cadrage aléatoire, des mouvements de caméra abrupts, traduisant une tension palpable pour le spectateur (plan 3). Le réalisateur a accompagné le soldat dans ses expéditions militaires. Des témoignages de ses proches ainsi que des archives remontant à son enfance permettent de mieux le connaître et dépeignent un individu avec de grandes qualités humaines. Petit à petit, le fil de son existence se déroule aux yeux du téléspectateur qui assiste à son évolution et sa radicalisation progressive.

⁶⁸ Interview de Stéphane Malterre, "au nom du père du fils et du jihad, le réalisateur explique ses choix, 2016, Télérama.fr



Plan 3, "Au nom du père du fils et du jihad" Stéphane Malterre, productions Cat&Cie

Un peu plus tard dans le film, intervient la figure du père, Bassam Ayachi (plan 4). Il apparaît comme témoin. Son image est travaillée, vieillard aux cheveux blancs, l'air serein, il apparaît comme un sage sur les ruines des combats à la recherche du cadavre de son fils pour l'enterrer "dans le cimetière des martyrs". La figure du père semble soignée, par des plans fixes où il surplombe les ruines, des plans resserrés sur ces mains, son visage, ses yeux en larmes. A la fin, il esquisse même un sourire (plan 5). Les paysages font eux aussi le fruit d'un certain esthétisme de la part du réalisateur (plans 7 et 8).



Plans 4 et 5 : la figure du père dans «Au nom du père, du fils et du jihad»



Plans 7 et 8 : prises de vues esthétiques des paysages dans « Au nom du père, du fils et du jihad »

L'ensemble de ces mises en forme tantôt sur les personnages, tantôt sur l'espace qui les met en scène, traduirait presque une forme d'image romancée de l'islam radical... D'un point de vue objectif, c'est une forme polémique, qui éveille des questions, mais c'est aussi un film très compréhensif dans son approche car il laisse une grande part d'expression aux protagonistes, libres d'expliquer leur vision de la religion, ce qui révèle la volonté du réalisateur de faire assimiler aux téléspectateurs un message qui serait difficilement entendable d'une autre manière. La mise en forme ici résout la tension inhérente d'un sujet qui suscite, normalement, l'incompréhension, la peur ou l'indignation.

b.2.3 « A voix haute »

Le documentaire « A voix haute », de son côté transporte le spectateur dans la ville de Saint-Denis (93), auprès des jeunes de banlieue. Saint-Denis est une ville très souvent médiatisée mais pour d'autres raisons que celles de ce documentaire : immigration, délinquance, en bref : cliché du quartier chaud. Le film prend le contre-pied de cette tendance et choisit de présenter cette ville et ses jeunes par un angle précis : l'école (plus précisément l'université.) Quoi qu'il en soit, « A voix haute » raconte l'aventure d'Eddy, Leïla, Franck, Elhadj et plusieurs autres étudiants qui, pendant six mois, se préparent au concours Eloquentia où « le meilleur orateur de Seine-Saint-Denis » est élu chaque année. L'accent est mis à la fois sur l'aventure collective et les personnalités attachantes de chacun, suivis dans leur vie personnelle et projetant leurs rêves, leurs envies, loin des représentations habituelles des jeunes de banlieue que l'on retrouve dans les médias. Le film obéit à un rythme dynamique, propre à celui d'une télé-réalité, en incluant la

dimension de compétition, de personnages centraux (il ne peut y avoir qu'un seul gagnant, ce qui peut-être frustrant) et de mise en spectacle du quotidien. Les réalisateurs ont également dressé des scènes fidèles à la réalité de la vie pédagogique (plan 9) et des portraits individuels de quelques étudiants aux "fortes" personnalités (plan 10).



Plan 9, "A voix Haute", réalisé par Stéphanie Freitas et Ladj Ly, My box productions. La figure du professeur incarnée par Bertrand Perier.



Plan 10, "A voix Haute", réalisé par Stéphanie Freitas et Ladj Ly, My box productions. Personnage de Leïla, jeune femme qui évoque notamment son rapport à la religion et son féminisme dans le film.

On retrouve ici un mécanisme digne du cinéma du réel, qui procède par mimésis. Seuls quelques étudiants ont été sélectionnés pour faire l'objet d'une focale. Ils sont choisis, selon les termes d'Olivier Razac, comme *des archétypes*, « *des figures condensatoires qui interviennent comme des supports de représentation de leur expérience sociale.*

*L'anonyme exhibé est un bon spécimen, il possède la légitimité spectaculaire de la bonne performance et la double légitimité sociale d'une parole authentique et représentative.»*⁶⁹

Ces procédés finissent par proposer une sorte de bestiaire humain selon le journaliste Serge Kaganski : « du kakou qui s'inscrit pour rigoler à la fille voilée lettrée qui admire Victor Hugo, de celui qui a survécu à la condition provisoire de SDF à celui qui considère que son père est le Chuck Norris de la résistance au cancer, de la minette qui veut devenir avocate à la jeune fille qui a des dons de comédienne, chacune et chacun est un théâtre en soi, un bloc d'humanité avec toutes ses lumières et contradictions.»⁷⁰ Ces mises en scène permettent au spectateur d'ouvrir les yeux à la fois sur lui-même et sur la réalité de cette catégorie de la population, d'aller à la rencontre de ces jeunes étudiants discriminés géographiquement et socialement, qui se réapproprient le pouvoir qu'ils n'ont pas grâce à la parole, et qui réaffirment leur individualité propre. Comme le rappelle justement Annie Jouan Westlund *l'école est depuis longtemps un sujet de prédilection pour les cinéastes français.*⁷¹ De nombreux films ont été faits sur ce thème et ont rencontré un véritable succès auprès du public. *A voix haute* a réalisé un score assez moyen sur les antennes de France 2 (4.7%, se situant dans la moyenne basse de la case) mais s'est rattrapé grâce à un fort succès en salle (190 768 entrées).

b.2.4 « Les Enfants du terril »

Le film « Enfants du terril », réalisé par Frédéric Bunquell, a également retenu notre attention. Dans ce documentaire est narrée l'histoire d'un jeune adolescent, Loïc, qui vit avec son petit frère et sa mère dans une cité minière à l'abandon, près de Lens. Le réalisateur propose un traitement original de la précarité et de l'échec scolaire, loin du misérabilisme classique fréquemment utilisé dans les magazines ou les reportages. Le réalisateur confie : « Le téléspectateur n'a pas besoin de voir des moisissures pour comprendre que la maison sent l'humidité. J'ai cadré en plan large le papier peint qui se décolle. Mais je n'ai eu aucune envie de faire des gros plans. A trop montrer ces détails, on exclut encore plus ceux que l'on filme ! ».

En effet, le message étant déjà imprégné d'une dimension triste et fataliste, la mise en scène vient résoudre cette tension en proposant une vision plus poétique du quotidien du

⁶⁹ Olivier Razac, *L'écran et le zoo, Spectacle et domestication, des expositions coloniales à la télé-réalité*, éditions Desnoël, 2002, p.92

⁷⁰ Serge Kaganski, *A voix haute, la force de la parole*, les inrocks.com, 2016

⁷¹ Jouan-Westlund, Annie. *Ça commence aujourd' hui, Être et avoir et Entre les murs: Une vision diffractée de l'école républicaine française*, 2014, Vol. 32 Issue 1, p111, 17 p.; Berghahn Books, Inc.

jeune adolescent. Des plans séquences soignés (plans 12 et 13) sont privilégiés aux effets de zoom pour dépeindre le quotidien.



Plans 12 et 13, « Enfants du Terril », réalisé par Frédéric Brunquell, productions Chasseur d'Étoiles. Plans séquence de Loïc qui gravit la colline.

La journaliste Hélène Rochette livre par ailleurs une analyse esthétique intéressante du documentaire : « le film arbore des couleurs chatoyantes et une luminosité vive qui lui donnent des accents de western contemporain. »⁷² On ne peut que lui donner raison, les premières images du film donnent à voir les baraques délabrées de la cité minière et l'ambiance fantomatique du village (plans 14 et 15). La cité minière devient en quelque sorte une ville du far-west : une terre aride, hostile, où la loi n'a pas encore réussi à s'imposer. L'aspect poétique se retrouve également dans l'angle profondément empathique de ce film, où le réalisateur axe le témoignage de Loïc sur son imaginaire, ses

⁷² Hélène Rochette, "Enfants du terril ou les souffrances du jeune Loïc", 2016, telerama.fr

envies, ses peurs, ses blessures (homophobie, solitude, peur de l'avenir). En somme, au-delà de la pauvreté, ce documentaire agit comme une ode à l'adolescence, condition marquée simultanément par l'angoisse existentielle et l'appétit de vivre. Cette approche de dédramatisation permet de prendre du recul sur la cruauté de cette histoire et de s'identifier plus facilement aux personnages exposés.



Plans 14 et 15, « Enfants du Terril », réalisé par Frédéric Brunquell, productions Chasseur d'Étoiles

b.2.5 « Clandestins, d'autres vies que les vôtres »

Enfin, le film *Clandestins*, réalisé par Andréa Rollins mérite aussi qu'on s'y attarde. Il s'attaque à la question très prisée de l'immigration illégale. Contrairement aux traitements habituels, qui visent à voir l'immigration comme un fait de société, d'un point de vue holiste, sans particularité individuelle, ce film s'introduit dans l'intimité de quatre clandestins : Armando, albanais de 20 ans, titulaire de la médaille d'or du meilleur apprenti menuisier de France. Emma, manucure chinoise de 59 ans. Sidy, quadragénaire sénégalais abonné aux jobs très physiques dans la bâtiment et enfin Rahman, qui a dû fuir

les persécutions au Bangladesh après avoir milité dans l'opposition. Ce qui retient l'attention dans ce documentaire, c'est le parti-pris esthétique audacieux et la matérialité si particulière de l'image. Nous avons appris au cours de nos enquêtes de terrain que l'équipe de réalisation est composée de la journaliste Andréa Rollins, mais aussi d'un réalisateur designer photographe. Des décors ont été créés pour mettre en scène les protagonistes, incorporant luminosité et couleurs très saturées (plans 16 et 17).



Plans 17 et 18, *Clandestins : d'autres vies que les vôtres*, réalisé par Andréa Rollins, Capa presse TV productions

Selon Anne Roucan, conseillère de programme sur la case, l'idée du designer était de mélanger différents savoir-faires pour obtenir une écriture différente. Ce parti-pris de mettre des clandestins dans un décor chatoyant peut paraître quelque peu culotté. Pourtant, c'est un élément esthétique qui donne à voir différemment la figure du clandestin, de l'étranger, sous un jour plus solaire et plus humanisé. On se rend donc compte ici, et dans beaucoup d'autres films de cette case, que la mise en scène est au service d'une résolution de la tension narrative initiale.

L'ensemble des procédés que nous venons d'évoquer mettent en avant le rôle de "laboratoire" de la case documentaire de France 2. Le critique Pierre Eisenreich le résume en ces mots : « *loin d'être un genre uniforme, (le documentaire) reste un laboratoire de recherches cinématographiques* ». Cette dimension expérimentale du documentaire permet d'éveiller la conscience du téléspectateur, grâce au « *principe de narration qui permet de retransmettre l'expérience* ». ⁷³

⁷³ Émilie Houssa, "Chris. Marker : La démarche documentaire", le blog documentaire, 2012

La mise en spectacle de la réalité déclenche selon Olivier Razac une forte implication de la part du téléspectateur. Ces films produisent un « voir et être vu » dans lequel le spectateur, atteint dans son mode de vie, se branche sur les modes de vie d'autres d'individus. L'implication spectaculaire se double d'une identification psychologique et sociale avec des « vraies gens » mis en scène. Le spectateur se projette vers l'écran, rentre dans le monde spectaculaire par le biais de l'identification, et vit l'expérience au travers des personnages. Le temps d'un film, cela lui permet de mieux comprendre le quotidien de certaines catégories de la population, de se voir changé par l'expérience de celui-ci. En somme, il s'agit de suivre les histoire de la "tribu", au sens de Lévi-Strauss, d'apprendre sur soi-même au contact des autres, et de se familiariser avec l'altérité. Par la théâtralité plus ou moins intense du dispositif documentaire et la mise en scène d'expériences de vie parfois douloureuses, crues, frontales (nous pensons notamment aux films manifestes) nous sommes tentée d'attribuer au genre un rôle non négligeable de catharsis, dans la mesure où ces mises en scènes crues confrontent le téléspectateur à de véritables crimes (viol, harcèlement...) et le renvoient à sa propre capacité à accueillir la parole, à son rapport à cette violence, qu'elle soit physique ou symbolique. La purgation des passions s'organise autour de la parole, le temps d'un film. Il s'agit de libérer le spectateur de ses passions en les exprimant symboliquement.

Enfin mentionnons que la case Infrarouge, de notre point de vue, agit principalement comme un espace que l'on pourrait assimiler à "l'hétérotopie" de M.Foucault, dans la mesure où celle-ci désigne « *ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons* »⁷⁴ La case agit comme un refuge privilégié pour abriter des catégories sociales, symboliques d'individus, aux antipodes du statu-quo politique. Elle incarne pour ces dernières un lieu d'expression. L'écrivain qualifie d'ailleurs le cinéma d'hétérotopie. Ajoutons également que ces films, à la forte dimension anthropologique, nous renvoient à nous-mêmes, agissent comme des miroirs, qui déclenchent le « voir et être vu » élaboré par Olivier Razac. Le parallèle avec Michel Foucault est fascinant. « C'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens

⁷⁴ Michel Foucault, *Dits et écrits 1984*, *Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)*, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis. » Paradoxalement, c'est la télévision qui regarde le spectateur.

Pour conclure, si les films de la case Infrarouge sont différents d'un point de vue formel et éditorial, en raison des sensibilités différentes des auteurs et des histoires, ils activent tout de même des leviers communs de la réception, qui dépassent la sphère de la télévision et du cinéma. Dans la même logique qu'un roman d'apprentissage où l'on accompagne le héros du début à la fin de son histoire, ces films mêlent à la fois une dimension individuelle et holiste car ils extraient d'une histoire ce qu'elle a de plus universel, existentiel. Qu'il s'agisse d'une oeuvre littéraire ou d'un film documentaire, la présence du récit, de la narration dans ces formes font appel à ce que le psychologue américain Jerome S. Bruner, appelle l'intelligence narrative. « *Tournée vers les autres, elle prendrait en charge les relations avec les sujets humains, et n'est pas moins importante dans la vie individuelle et sociale que l'intelligence technique ou scientifique.* »⁷⁵ Le cinéaste G.Cohen Séat le résume simplement en ces mots : « *le langage du film aura toujours pour lui d'être tout inscrit déjà en actions et en passions qui nous emportent.* »⁷⁶

On voit donc que ces films si différents cultivent un lien de parenté invisible, mais perceptible par le téléspectateur, par un mécanisme de découverte sensible. En dehors de l'interaction film - téléspectateur, une question subsiste toutefois. Face à la diversité de ses formes, comment établir une logique de rendez-vous sur Infrarouge ? Comment insuffler de la redondance à une programmation qui obéit principalement à l'inattendu ? C'est ce que nous allons analyser pour tenter de trouver quelques pistes de réponse.

c) Dans quelle mesure est-il possible d'établir une stratégie de diffusion pour une case aussi versatile ?

Face à ce paradoxe, où des auteurs et des points de vue différents cohabitent sous un même label, est-il vraiment possible d'établir une stratégie de diffusion? Les films en eux-mêmes sont-ils touchés par cette logique de case qui mènent inéluctablement à des mécanismes de formatage (au sens neutre du terme, c'est à dire du point de vue des agencements audiovisuels qui doivent être faits pour permettre aux films d'être diffusés) ?

⁷⁵ JEAN MOLINO ET RAPHAËL LAFHAIL-MOLINO, *Le récit, un mécanisme universel*, n°148 du magazine *Sciences humaines*, 2004

⁷⁶ Metz Christian. *Le cinéma : langue ou langage ?*. In: *Communications*, 4, 1964. *Recherches sémiologiques*. pp. 52-90.

Selon Raul Grisola, *le documentaire d'auteur supporte difficilement un contact avec un format télévisuel sans que l'un des deux pôles perde son identité.*⁷⁷ La justesse de ce constat résonne avec le témoignage d'Alexandre Marionneau, conseiller de programme de la case, qui nous a livré cette déclaration : « Pour le grand public, personne ne sait ce que c'est du documentaire. Reportages sur TF1 c'est du documentaire, Envoyé spécial sur France 2 c'est du documentaire... Savoir comment ils (les téléspectateurs) se positionnent par rapport à nous, c'est malheureusement accessoire. » Toujours selon lui, le genre documentaire ne pourrait pas incarner une promesse pour le téléspectateur. Pourtant, la portée grand public de la chaîne fixe des exigences d'accessibilité pour les films. Ils doivent parler au plus large public possible. La structure d'audience nous dit le contraire, puisque le téléspectateur type de la case est une femme d'une soixantaine d'années... En fait, Infrarouge est à la frontière extrême de la case télévisée. A la croisée du paradoxe de ce que c'est que d'avoir un genre unitaire et singulier à chaque fois, par rapport à un support qui est par nature créateur de marque, de rendez vous et d'identification.

Après observation de la programmation de la case et et l'analyse de contenu des ses films, il est vrai que la notion de promesse est peu viable. Certes, certains réalisateurs reviennent régulièrement, de même pour certaines productions. Toutefois, le documentaire de création, tel qu'il est proposé dans Infrarouge, se réinvente à chaque diffusion d'un nouveau film. Le nouveau efface l'ancien, et ainsi de suite. La proposition se renouvelle. La seule promesse réellement tenable, c'est l'inattendu, la nouveauté. Nous l'avions expliqué plus tôt mais il semblerait d'ailleurs que le groupe France Télévisions ne fasse pas de la case documentaire sa priorité en terme d'audiences. La case, qui se situe à une moyenne de 7,8% de part de marché, ne répond pas prioritairement à des exigences de rentabilité mais avant tout à une exigence d'image : en effet, les audiences d'Infrarouge sont en baisse depuis 2010 et entrent dans une période de stagnation. Face à cela, les notes recueillies au baromètre QualiTV n'ont jamais été aussi haute (8.5/10)...

Pourtant, si l'on s'intéresse de près à la structure audimétrique de la case, il est possible de retracer l'itinéraire d'une marginalisation de celle-ci sur la grille de programme de France 2. La programmation joue un rôle prépondérant dans les mécanismes d'identification d'un rendez-vous télévisuel quel qu'il soit, et peut annihiler assez

⁷⁷ Raul Grisola, le défi documentaire, le levain des médias : forme, format, médias. Revue MEI n°39, 2016

rapidement le potentiel fédérateur d'un programme si elle n'est pas en adéquation avec sa cible. Nous pensons que c'est le cas d'Infrarouge : jusqu'en 2011 / 2012, l'émission était diffusée le jeudi soir en deuxième partie de soirée, soirée importante dans la grille de France 2, identifiée comme la soirée « info ». Infrarouge était placée juste après Envoyé spécial, qui rencontrait alors un fort succès, et qui permettait à la case, par une logique de duplication des audiences, de profiter de scores satisfaisants et d'avoir un public au rendez-vous⁷⁸. Pour une raison plutôt simple : le spectateur qui vient regarder de l'info est disponible pour poursuivre sa soirée avec un documentaire, en raison de l'affinité des formes proposés et de la promesse convergente qui se fait autour du réel.

La décision de déplacer Infrarouge le mardi a plusieurs incidences sur son existence à l'antenne. Selon les conseillers de programmes et les professionnels interrogés, la soirée du mardi est une des plus difficiles : la programmation en prime-time y est des plus versatiles, il peut s'agir d'un divertissement, d'un jeu, d'un magazine, ou plus rarement d'une fiction... Il s'agit d'un faux rendez-vous. Le public d'Infrarouge, vu sa structure d'âge, est principalement un public de rendez-vous, d'offre et de demande. On leur a en quelque sorte retiré ce moment. Si l'on regarde du côté de la concurrence, le mardi soir devient clairement une soirée à risque. L'émission « Le Monde en face » sur France 5 empiète sur le territoire d'Infrarouge. L'ensemble de ces facteurs pourraient expliquer, en partie, la perte d'identification de la case, qui entrave les logiques de fidélisation du public.

Par ailleurs, dans un PAF marketé au possible, ce constat en demi-teinte pourrait s'expliquer par l'absence d'un *packaging* complet de l'émission (plan de communication élaboré, stratégie des visages, habillage de la case, logiques de teasing et bandes-annonces...) La question de la monétisation de la case semble jouer un grand rôle dans cette situation, le documentaire de fin de soirée n'étant peut-être pas la priorité de la chaîne en cette période financière difficile pour le groupe. Il a été annoncé récemment l'arrivée de Marie Drucker à la présentation d'Infrarouge pour la rentrée 2017. Faut-il voir dans cette nouveauté une prise de conscience de la part du diffuseur ? Le groupe étant en pleine réflexion pour trouver le moyen d'élargir son audience (la rajeunir) cela est bien possible. Notons également la faible présence d'Infrarouge sur le numérique, due selon le conseiller de programme de la case, à un manque de temps et de moyens.

⁷⁸ voir en annexe le bilan audience Infrarouge 2015-2016, graphique "performance de la case depuis sa création"

En bref, la case Infrarouge, bien installée sur France 2, fait face à des difficultés structurelles pour affirmer son autonomie et sa légitimité, face aux enjeux plus lourds de rentabilité de la chaîne et d'atteinte de sa cible. Elle se comporte, dans l'écosystème France 2, comme une sorte de micro-climat, qui fait le pari de proposer une programmation de niche au public le plus large possible. En ce sens, elle se fait le lieu de captation des luttes de pouvoir relatives au monde documentaire et plus globalement à la place de la création dans un paysage audiovisuel uniformisé. Elle rappelle l'importance de la dimension qualitative du programme et questionne le diktat de l'audience, qui apparaît caduc pour juger de la pertinence des films proposés et de leur impact en termes de satisfaction du public, de résonance politique, sociale et de légitimité auprès des professionnels. Nous sommes à présent en mesure de conclure cette partie de la réflexion, pour en ouvrir une nouvelle page. Celle de l'avenir du documentaire à la télévision et des pistes à privilégier pour lui garantir une existence digne de ce nom.

III. Quel avenir pour le documentaire à la télévision ?

Après ces longues phases d'analyse, revenons à un temps plus concret de la réflexion. L'ensemble des observations menées jusqu'ici nous laissent dire que l'existence du documentaire à la télévision est perfectible. En cause, un équilibre global un peu bancal, une disharmonie des intérêts respectifs des acteurs qui prennent part à son existence.

L'une des pistes d'optimisation se trouve dans le processus de collaboration qui engage les instances de réalisation, de production et de diffusion du documentaire. Il existe une asymétrie notoire entre la demande des chaînes et les propositions des producteurs, des auteurs. Selon Guillaume Soulez, l'explicitation du projet documentaire est une étape cruciale en matière d'aboutissement de celui-ci. Dans l'idéal, la proposition doit être la plus élaborée, détaillée et documentée possible. D'après le rapport « le documentaire dans tous ses états » cité plus tôt dans cette réflexion, qui a le mérite d'avoir interrogé de nombreux diffuseurs et producteurs, ceux-ci s'accordent à dire que *c'est dans la qualité du travail mené en amont de la fabrication que se créent les conditions d'une plus grande qualité et diversité des oeuvres*. C'est bien la seule chose sur laquelle ces professionnels s'accordent...

a) Le film documentaire au centre d'un équilibre trop fragile

Derrière ce discours quelque peu démagogique subsistent plusieurs résistances qui empêchent la collaboration d'aboutir de façon optimale. Les diffuseurs sont régulièrement la cible d'accusation de formatage de la part des auteurs, et de façon plus générale, de tirer la qualité du projet vers le bas, faute d'investissements et de moyens mis en oeuvre suffisant. De même pour les systèmes d'aides mis en place par le CSA. Nous avons tenté d'illustrer ces conflits à plusieurs reprises dans cette réflexion. Il nous semble donc important de questionner, également, la capacité des boîtes de production à proposer de véritables projets innovants, aboutis, explicites. Si chaque partie a des revendications qui lui sont propres, une question s'applique à tous les corps de métier confondus, diffuseurs, auteurs et producteurs : Savent-ils prendre des risques ? C'est dans le risque que naît la rupture, la capacité à proposer une oeuvre empreinte de nouveauté. Si chacun s'autocensure, par des mécanismes plus ou moins conscients et instinctifs, à adapter sa création à un ordre tacitement établi, nous nous dirigeons alors vers la fin du film documentaire dit « de création ».

Ces questionnements nous mènent, inéluctablement, à étudier l'importance de la phase de développement des projets documentaires, stade clé où l'identité de l'oeuvre se forme et capte les projections, les exigences de chaque partie prenante dans son ADN. Comme nous l'évoquions plus tôt, le fait qu'une dizaine de producteurs domine l'ensemble du marché documentaire prouve l'absence de prise de risque qui favorise le recours à des recettes déjà prêtes, qui ont fait leur preuves... Le recours à de nouveaux auteurs et un rééquilibrage du pouvoir des parties prenantes en matière de décision pourrait être bénéfique pour le bon aboutissement des projets en réaffirmant notamment le rôle de l'auteur et de la direction artistique. Ce n'est pas parce qu'un documentaire dépend en partie des aléas du réel qu'il ne doit pas être scénarisé, nourri par une phase de développement qui inclut des démarches de documentation, d'enquêtes, de repérages des lieux, de pré-interviews, mais aussi de prises de vue et autres tournages. C'est dans ces conditions que le documentaire atteint son stade de « pleine écriture » - c'est à dire qu'il explore la puissance de toutes les virtualités qui le composent afin de choisir la meilleure, et de détecter les dissonances capables d'entraver le bon déroulement du

projet. En somme, il s'agirait de réintroduire la notion de prototype au cœur de l'industrie et de se distancer de la logique de *one shot* exigée par le modèle économique de l'audiovisuel, sensible d'engendrer des malentendus, quiproquos qui causeraient des changements irréflechis et intempestifs.

Revenons à présent plus en détail sur la question de la programmation. Nous l'avons vu pour la case Infrarouge, les horaires de diffusion sont tardifs, voir réservés aux noctambules. Ce n'est pas seulement le cas pour France 2 selon Hervé Rony, directeur général de la SCAM qui déclare : « Si Arte, France 5, LCP Public Sénat sont assez exemplaires, d'autres chaînes de France Télévisions repoussent ce genre à des horaires pour noctambules. Quant aux chaînes privées, mis à part le groupe Canal+, c'est simple : le documentaire n'existe pas ou symboliquement.»⁷⁹ Le professionnel pointe par ailleurs du doigt un paradoxe central de l'industrie documentaire, qui laisse penser : « pourquoi financer ou cofinancer un nombre stable ou en augmentation d'œuvres documentaires pour les faire voir par le moins de gens possible ? » Il est vrai qu'à la lecture des rapports récents du CNC sur le marché du documentaire, celui-ci se porte bien, du moins à travers l'oeil de l'industrie... Jean-Michel Rocca dénonçait déjà en 2004 le fait que plus de la moitié des films produits n'étaient jamais diffusés sur les chaînes nationales hertziennes... Malgré les effets d'optique trop nombreux qui assimilent des productions moins qualitatives au documentaire, ce dernier a bonne presse auprès des chaînes publiques qui investissent de mieux en mieux dans le secteur. Alors pourquoi être si frileux ?

Ce déséquilibre se poursuit en matière de diffusion de ces films. En effet, une des grandes inquiétudes du monde documentaire trouve racine dans la question assez large de la chronologie des médias et des droits d'exploitation de l'oeuvre audiovisuelle. En clair, le modèle actuel, limité, empêche l'oeuvre d'exister par elle-même ou d'explorer, dans une temporalité en adéquation avec les mutations économiques liées au numérique et aux usages en mobilité, de nouvelles fenêtres de diffusion et donc, de nouvelles sources de revenus et de réinvention du cinéma documentaire dans l'espace médiatique. En somme, l'urgence est à la redéfinition d'une politique culturelle plus défensive du documentaire de

⁷⁹ Hervé Rony, *La Scam : gérer au mieux le droit d'auteur des œuvres documentaires*, ina-expert.com, 2013

création. Infrarouge par exemple, ne bénéficie de droits d'exploitation que très courts. Alors que les négociations en cours à France Télévisions poussaient le dispositif à proposer les documentaires 30 jours après leur diffusion à l'antenne, le résultat fait froid dans le dos : ce sera en fait 7 jours en télévision de rattrapage... Dès lors, comment construire une logique de catalogue pour élargir son audience et offrir au documentaire de nouveaux points de rencontres avec son public ?

Le rapport Lescure réaffirme le rôle bénéfique du numérique pour le documentaire, qui facilite la mise à disposition des œuvres et diminue le coût de leur exploitation : « Il est désormais possible de maintenir à disposition du public, durablement et pour un coût minimal, des œuvres qui, faute de pouvoir toucher un public suffisamment large, n'étaient plus exploitées sur le marché physique.»⁸⁰ Alors pourquoi tant de craintes face à l'industrie numérique ? Une première piste d'explication se trouve dans la rigidité de la chronologie des médias actuelle. La vidéo à la demande, modèle économique principal de consommation des œuvres audiovisuelles sur internet bouleverse la temporalité des droits d'exploitation, sans compter les consommations dites illégales, qui ne tiennent guère compte du temps d'attente instauré par cette même chronologie. Le caractère exclusif des droits du diffuseur est lui aussi problématique. La tendance internationale étant d'ailleurs à l'accélération de cette chronologie, le désir du consommateur se transforme rapidement en frustration, et c'est tout bonnement un acte manqué pour la rencontre du cinéma documentaire avec son public.

Voilà pourquoi il serait nécessaire d'insuffler un peu de souplesse à ce modèle vieillissant, qui mérite une politique culturelle plus en phase avec les évolutions d'usage et les mutations de l'industrie audiovisuelle. Le syndicat des entreprises de distribution des producteurs audiovisuels (SEDPA) note que « *la multiplication des modes de diffusion n'a pas conduit à une meilleure circulation des programmes hors-groupes en raison du gel des droits par les diffuseurs* ».

Ainsi, pour déverrouiller le système et réaliser de réelles avancées, il faudrait décroisonner les entrées d'un territoire audiovisuel à l'autre : du cinéma à la télévision, de la télévision à

⁸⁰ Pierre Lescure, *Rapport de mission « Acte II de l'exception culturelle » Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique, mai 2013, p.17*

la VàD... Afin de déconstruire le primat du diffuseur sur l'oeuvre. Le pouvoir doit être redistribué. Mais comment ? La possibilité d'avancer la fenêtre de vidéo à la demande serait une avancée salubre, Pierre Lescure précise qu'il faudrait réserver cette mesure *aux services les plus vertueux, c'est-à-dire à ceux qui acceptent de prendre des engagements volontaristes en termes de financement de la création et d'exposition de la diversité*. En clair, mettre des places des fenêtres de diffusion plus rapprochées pour diffuser le film à la télévision et le mettre à disposition de services de vidéo à la demande. Par un système de dérogation, il serait ainsi possible de venir au secours des films qui n'auraient pas trouvé leur public au cinéma ou à la télévision. Les professionnels du documentaire, côté syndical notamment, voient de telles mesures d'un oeil positif et estiment que les diffuseurs pourraient tirer un meilleur bénéfice de leurs films, et à plus long terme un meilleur investissement de la part des diffuseurs qui demeurent assez distants vis à vis du genre documentaire (chaînes privées gratuites notamment).

b) Le renouveau documentaire : pour un éloge de l'ouverture

Avec toutes ses observations, il est possible de dégager un constat simple : le documentaire est une forme en quête de renouveau. Il ne doit pas se comporter comme un aimant à contraintes, mais plutôt comme un système ouvert, qui pourrait englober une variété d'écritures et de formes moins habituelles. A la télévision, cela se traduit notamment par le besoin de repenser la notion de case qui apparaît, dans un secteur audiovisuel frappé par un bouleversement de son cycle de production, quelque peu désuète. Borner le documentaire à une case revient à appliquer une unité de discours à un genre profondément polyphonique. Le film documentaire parle pour lui-même : il contient une dimension performative lorsqu'il passe à l'écran. L'acte même de le diffuser fait en effet parler à la fois celui qui le diffuse (prise de position et vision du monde) et le dispositif en lui-même fait entendre les voix des instances qui l'ont écrit, développé, mis en production. Il faudrait idéalement inverser les règles du jeu, ce serait le documentaire qui formaterait la télévision, et pas l'inverse, le temps d'un film. Le ROD (réseau des organisations documentaires), a fait, en substance, ce type de proposition en 2010 lors d'un état des lieux. Cela reviendrait à avoir *un soir par semaine, à la télévision publique, un espace de diffusion de documentaires préachetés, non formatés en sujets, en durée, en écriture [...] le diffuseur apportant un préachat significatif pour l'équilibre économique*

du film. Elle pourrait également être alimentée par des achats de films primés dans les festivals ou aux Etoiles de la SCAM. Cette case ne recouvrirait pas un genre (Société, Histoire, etc.) ni un style, mais serait un label de créativité.⁸¹ Cette suggestion du ROD propose humblement de réorganiser le mode opératoire du diffuseur. Parallèlement, France 2 a récemment annoncé le futur lancement de sa case héritée de la 25ème heure qui fonctionnerait sur ce modèle. C'est à la fois une excellente nouvelle pour la place du documentaire singulier à la télévision, assez vite relativisée par la double crainte que celle-ci grève les budgets alloués à d'autres cases dont Infrarouge, et qu'elle subisse une sorte de marginalisation (diffusion nocturne, réceptacle pour films difficiles à diffuser...) S'ouvrir, c'est donc abattre les murs pour reconstruire un espace expérimental, qui agirait plus comme un laboratoire qu'une promesse éditoriale récurrente, tout en jouissant de conditions d'exposition raisonnables.

Pour aller plus loin, nous pourrions d'ailleurs affirmer qu'Internet représente un allié de taille dans l'assouplissement nécessaire de l'industrie documentaire. Au delà du *webdocumentaire*, il existe des hommes et des femmes qui travaillent à proposer du documentaire d'auteur sur internet sans le labelliser sous une simple promesse de forme (ce qui semble parfois le cas avec l'appellation de "webdoc"...). La plateforme Tënk notamment, fondée par Jean-Marie Barbe et héritière directe de Lussas⁸² propose une formule intéressante. Son service : proposer du documentaire d'auteur en vidéo à la demande, sélectionné « par une équipe de passionnés » et à terme, faire de la coproduction. La réputation de Lussas en matière de documentaire n'est plus à prouver fait jouir la plateforme d'une distinction qualitative de choix. Cet objet médiatique, sous ses airs de Netflix du documentaire, est à la croisée de la tradition et de la modernité. Il fait intervenir les voix d'institutions du cinéma, bien ancrées historiquement, porteuses d'une culture du film d'auteur et d'un héritage composés de savoirs-faires, au sein d'un dispositif plus flexible qui est celui de la plateforme vidéo et qui véhicule un imaginaire axé sur l'accès, le flux, la consommation délinéarisée, la rupture ou la nouveauté. Avec une programmation permanente de 80 documentaires où chaque film reste visible 2 mois, l'offre se renouvelle en partie avec 9 nouveaux documentaires toutes les semaines. La structure de cette offre n'a rien de nouveau dans les acteurs qui la composent

⁸¹ Réseau des Organisations du Documentaire, "État des lieux du documentaire", 2010

⁸² Ville d'Ardèche, pôle historique du documentaire d'auteur où se tiennent les états généraux du documentaire

(associations de producteurs, de réalisateurs etc.) mais elle demeure hybride par sa forme et son offre, en proposant une place de choix et des temps de diffusions plus longs aux documentaires. Nous avons choisi cet exemple qui illustre plus largement la dimension exploratoire du méta-média qu'est Internet, qui permet, grâce à des enjeux d'audiences moins normés et des pratiques plus flexibles de favoriser l'expérimentation, la croisée des arts (jeu, art, vidéo, graphisme...). Les indices d'un imaginaire de la création y sont disséminés un peu partout et permettent, dans l'idéal aux auteurs et aux producteurs de s'émanciper des territoires balisés où le risque de l'innovation paraît plus grand. Du côté des géants de la VàD, Canal Play, Netflix, Zive ou encore Amazon proposent à leurs clients une offre documentaire parfois très qualitative selon Alexandre Michelin, ancien directeur des programmes sur France 5. Il déclare : « Il ne faut pas oublier qu'avant de se lancer dans les séries Netflix a commencé par la création originale de documentaires. Si Netflix ou Amazon mettent sur leur plate-forme des documentaires, ce n'est pas pour faire joli, cela veut dire que les gens en consomment ! »

Pour finir, s'ouvrir, c'est tout simplement faire un pas vers le marché international. Selon Hélène Repiton, journaliste économique, « la tendance au repli sur des sujets nationaux, y compris de la part de grandes chaînes publiques européennes, affecte le développement de grandes coproductions internationales. » Si les programmes internationaux sont très prisés par l'industrie audiovisuelle française, ce n'est pas spécialement pour le documentaire. Les diffuseurs favorisent par exemple les formats plus attrayants, plus divertissants, qui représentent un investissement plus sûr. Rechercher des partenaires internationaux lors de la phase de développement et ouvrir les sujets au-delà des problématiques franco-françaises représente donc un enjeu de taille pour l'industrie.

Maintenant que nous avons, de façon plus ou moins exhaustive, mis le doigt sur les différents axes directeurs de l'avenir documentaire, vient le temps d'accorder quelques lignes à la diffusion non commerciale de celui-ci, pour comprendre comment elle lui est bénéfique et plus que jamais indispensable en ces temps de crise symbolique, car elle agit comme un garde-fou pour l'identité du documentaire d'auteur.

c) Vers une optimisation du cycle de vie du film documentaire : investir d'autres terrains de diffusion en phase avec les publics, besoins et les usages actuels

Nous l'avons constaté dans la première partie de cette réflexion, le documentaire de création est avant tout une affaire de passionnés. Au-delà de sa diffusion à la télévision, le documentaire s'exporte sur d'autres terrains plus à même de susciter la rencontre entre le film et son véritable public, des lieux plus ancrés dans la culture qui possèdent un potentiel différent de médiation entre le film et sa cible, en reconfigurant le rapport téléspectateur - programme, qui devient davantage une relation entre un sujet et une oeuvre d'art. Ces lieux, ce sont les bibliothèques publiques, les médiathèques, les universités, les écoles, les festivals. Des espaces qui s'adressent à un public de curieux, de passionnés, d'individus qui adoptent une posture active et sensible face à la culture cinématographique et qui se sentent concernés par celle-ci.

Nous sommes ainsi frappée par un contraste saisissant, résumés en ces mots dans le rapport « Le documentaire dans tout ses états » : « Tout un monde semble séparer ces spectateurs pleins de talent et le public volatile que s'efforcent méthodiquement et quelquefois désespérément de capter les programmeurs des chaînes de télévision. »⁸³ C'est un véritable fossé qui semble s'être creusé entre le microcosme du documentaire de création et les unités documentaires des chaînes de télévision. Les auteurs affirment la primauté de leur point de vue, tandis que les diffuseurs tentent, par des procédés éditoriaux et formels de plaire à une cible de spectateurs identifiées généralement comme la plus large possible par des mesures d'audience... Y aurait-il erreur sur la personne ?

Les lieux que nous venons de présenter agissent comme de véritables écrans pour le documentaire. Prenons l'exemple des bibliothèques publiques en France, qui, dans leur mission d'information et de connaissance, voient dans le documentaire un allié de taille. La mise en place du CNF, Catalogue National des films documentaires en témoigne : accessible à toutes les bibliothèques publiques, géré et diffusé par la BPI du Centre Pompidou à Paris, acquiert des droits de diffusion à l'échelle nationale. Cet objet permet d'irriguer considérablement ces bibliothèques. Parallèlement a été mis en place l'ADAV,

⁸³ S.Gordey, C.Lamour, C. Pinsky, J. Perrin, *Le documentaire dans tous ses états*, 2012, p.61

Ateliers de Diffusion Audiovisuelle, qui est en fait une centrale d'achat de droits audiovisuels exclusivement réservée aux secteurs culturels et éducatifs non-commerciaux. La synergie de ces deux ressources permet de proposer une offre riche et actualisée à ceux qui le désirent.

La BPI du Centre Pompidou joue par ailleurs un rôle essentiel dans le monde documentaire. Grâce aux ressources présentées plus haut, elle a la possibilité de mettre en place le célèbre festival « Cinéma du réel » qui attire un public composé en majorité de spectateurs, ce n'est pas un événement dédié spécialement aux professionnels. Ce festival offre donc une importante visibilité au cinéma documentaire et à sa singularité, et permet au film de circuler dans l'espace public, auprès d'un auditoire de choix, très ciblé. L'équipe de Carlos Pinsky propose d'ailleurs une étude très concrète sur la proportion des films présentés en festival qui sont cofinancés par des diffuseurs. Entre 2002 et 2012 par exemple, les films cofinancés par chaînes de télévision dans le festival « Cinéma du réel » sont passés de 70 à 33%. Du côté du « FID », Festival international du film de Marseille, le rapport est de 60 à 11%⁸⁴... Ces statistiques sont parlantes et illustrent le schisme qui s'est peu à peu installé entre l'industrie télévisuelle et le noyau créatif du film documentaire et entre l'envie des réalisateurs et les attentes des chaînes. La diffusion du documentaire en dehors du marché télévisuel est donc vitale pour la survie du genre, en témoignent les résultats de ces films en salle. L'offre documentaire au cinéma a atteint en 2016 son plus haut niveau de la décennie avec 118 documentaires proposés. Le documentaire de création a donc de beaux jours devant lui à condition d'être utilisé dans un cadre qui lui fait justice.

⁸⁴ S.Gordey, C.Lamour, C. Pinsky, J. Perrin, *Le documentaire dans tous ses états*, 2012, p.65

Conclusion

C'est ainsi que cette réflexion sur le cinéma documentaire à la télévision touche à sa fin. En guise de conclusion, commençons par affirmer le caractère fragmenté du documentaire de création, qui a fait germer dans les cultures individuelles et collectives des représentations différentes, sensibles, construites selon les intérêts des parties, de leurs priorités, de leur rôle dans l'industrie médiatique. C'est un objet profondément polyphonique qui est caractérisé par la multiplicité des voix qui le composent et la dimension collaborative, voire conflictuelle de son élaboration.

La seule définition formelle du documentaire de création que nous serions en mesure de défendre à ce stade de la réflexion, c'est que celui-ci ne se définit pas. C'est quand on pense l'avoir saisi qu'il nous échappe. Il est fait d'imprévu, de surprise, de poésie : volatile et rempli de sens, le cinéma du réel est avant tout une science du sensible. Il réaffirme l'expérience comme modèle central d'interaction. Le documentaire est à la fois frontal et introspectif. La télévision met en scène une réalité autre mais le spectateur se regarde lui-même. Dans sa forme la plus aboutie, l'acte documentaire tel que nous l'avons étudié n'infatigise pas le spectateur. Il le considère comme un adulte, et le transporte dans une zone grise de questionnements, qu'ils soient sociétaux, identitaires, existentiels...

C'est dans ce contexte que la première hypothèse fondatrice de cette réflexion est validée. Il est clair que l'instabilité de la forme documentaire effraie les diffuseurs dans un contexte économique fragile où le contrôle des identités des chaînes est renforcé. Un peu comme un physionomiste à l'entrée du boîte de nuit. La dimension très plastique du documentaire est difficilement compatible avec la morphologie des grilles de programmes, que l'on qualifiera d'hermétiques et peu ouvertes à la nouveauté dans un souci de conservation de ses audiences. Dans un tel environnement, les écritures tendent à s'uniformiser, même si les diffuseurs publics appliquent un point d'honneur à perpétuer la tradition du film d'auteur documentaire en investissant de mieux en mieux dans ces oeuvres d'un point de vue

financier. Toutefois, avec la meilleure volonté du monde, ces chaînes publiques doivent respecter un minimum leurs priorités éditoriales au même titre que les autres chaînes.

Une chaîne généraliste comme France 2 par exemple, qui se positionne comme garante de la création audiovisuelle, ne peut exercer ce droit que dans le cadre restrictif de son public, c'est à dire une cible large, vieillissante, à qui il faut arriver à parler, qu'il faut rencontrer. La seconde hypothèse de ce raisonnement est donc confirmée à son tour, la case Infrarouge se place sans aucun doute comme un outsider en terme d'offre de programme car elle essaye de concilier cette exigence de large public et de rupture avec les standards de l'industrie, mais nous nuancerons ce constat dans la mesure où elle ne peut assurer à elle seule la vitalité du documentaire de création à la télévision, bridée par des écritures industrialisées et un penchant assumé des chaînes privées pour le côté télé-réalité du réel et le recours compulsif aux étiquettes (le terme 'documentaire de société' ne veut plus rien dire dans le PAF actuel.). Plus globalement, les chaînes du service public s'affirment ainsi comme de véritables gardiennes de la création à la télévision française, malgré une force de frappe amoindrie par l'atmosphère hyper compétitive de l'économie audiovisuelle.

A la lueur de ces constats, essayons nous à répondre à la question qui fait battre le coeur de ce mémoire - Entre exigences de qualité et impératifs de rentabilité, peut-on assurer l'épanouissement du documentaire de création à la télévision ?

Nous sommes tentée de répondre de façon positive. Les diffuseurs soucieux d'assurer un avenir à ce genre devraient garder constamment en tête la particularité du film documentaire, dans sa forme résistante, dissidente, différenciante, sans vouloir à tout prix le soumettre à la rigidité d'une ligne éditoriale. Le documentaire, véritable écosystème, ne se comporte pas comme un programme télévisuel classique, car dans son acception la plus fidèle, il n'est pas pensé pour la télévision.

Pourtant, dans le fond, il entretient un lien éminemment proche avec elle, et plus globalement avec tous les objets médiatiques populaires qui nous rattachent au quotidien, Pierre Barette déclare d'ailleurs : "Dès l'origine, en fait, les perspectives ouvertes par le direct ont nourri l'imaginaire propre de la télévision, dont c'est en quelque sorte le destin ontologique de faire corps avec la réalité, d'en proposer - après le cinéma - un

prolongement qu'il sera de plus en plus difficile de distinguer de la chose elle-même. " Le documentaire, c'est un garant, c'est un vecteur du lien social, car il permet à celui qui regarde de regarder lui-même et d'apprendre à poser son regard sur l'autre. Sa dimension "d'outsider" ne devrait pas être vue comme un obstacle à la cohésion éditoriale d'une grille de programme. Au contraire, c'est un catalyseur. "Pour qu'il y ait désorganisation, il faut d'abord qu'il y ait organisation [...] Tout incident se définit par rapport à une nécessité." écrit le philosophe Francis Métivier. ⁸⁵Le documentaire de création insuffle du désordre, c'est une forme déviante, qui permet, paradoxalement, par sa désobéissance aux règles, de réaffirmer le statut de la télévision et de ses savoirs-faires traditionnels. Au delà du petit écran, c'est un genre à l'avenir prometteur grâce à la passion des amateurs, des professionnels et à l'implication des institutions publiques pour le développer. Le documentaire est de plus en plus reconnu comme une oeuvre patrimoniale et acquiert en noblesse. Pour qu'il poursuive son chemin de croix, à la télévision, il est nécessaire que les diffuseurs ne l'envisagent pas seulement à travers sa mise en production, mais davantage à travers sa phase de développement, de conceptualisation en accompagnant financièrement et éditorialement les producteurs, sans "mettre à mort" le film après qu'il ait été diffusé, car c'est précisément après sa première diffusion antenne que sa vie commence (d'où la nécessité d'assouplir la chronologie des médias.)

En ce sens, la télévision doit se rapprocher des autres instances culturelles (festivals, plateformes de VàD également) pour rester en phase avec la promesse du genre, car l'avenir du genre se joue dans ces lieux. Le leadership du diffuseur s'écaïlle avec l'arrivée d'acteurs plus à même de prendre des risques et d'établir une offre réellement nouvelle.

Nous aurions aimé pousser plus en profondeur la réflexion en donnant un espace d'expression direct aux réalisateurs et aux producteurs pour densifier le propos et lui apporter d'autres éclairages. Nous avons conscience que le cheminement intellectuel proposé ici reflète principalement les préoccupations des diffuseurs, car il s'agit de notre angle principal. Une des pistes d'ouverture de ce mémoire serait donc de laisser autant de place à la figure de l'auteur pour enrichir le propos d'une dimension à la fois plus artistique et plus humaine.

Pour élargir notre propos à des terres plus conceptuelles, rappelons la toute première

⁸⁵ Francis Métivier, *la liberté inconditionnelle*, 2016

raison d'être de ce mémoire, qui s'est transformée par la suite en un objet plus concret : comprendre l'intérêt de l'homme pour le réel et sa volonté quelque peu voyeuriste de voir ce qui se passe chez l'autre. Dans un monde où l'individualité prime sur le groupe et où l'individu est plus facilement marginalisé de la sphère sociale, les formes télévisées issues du réel entretiennent un rôle phatique, car elles maintiennent le contact avec l'autre, avec le monde extérieur. L'obsession des instances médiatiques à montrer "le vrai" pose question. Pourquoi vouloir reproduire compulsivement le réel, cet environnement dans lequel nous sommes au quotidien ? Sahar Baghery, Directrice du pôle Etudes et stratégies des Contenus d'Eurodata TV Worldwide, explique: « dans le contexte du monde actuel qui est très dur, on observe une complète dualité, un paradoxe entre le choix de se plonger dans cette réalité dure, ou au contraire, aller se réfugier dans sa bulle imaginaire et s'inventer, croire, en un monde sinon meilleur, du moins plus doux ». ⁸⁶

Le documentaire vient donc répondre à ce besoin frontal de comprendre le monde qui nous entoure, au besoin de s'interroger et de mesurer l'étendue de notre ignorance : "Le réel , c'est quand on se cogne" écrit Lacan. Dans une période de l'histoire marquée par la peur de l'autre, le documentaire et son effet thérapeutique sont à privilégier. C'est une porte facile d'accès, ouverte à l'altérité du monde et à la découverte sensible.

⁸⁶Communiqué de presse Médiamétrie, " Rentrée 2016 : Les programmes audiovisuels interrogent et décortiquent la réalité" 2016

Annexes

I. Bibliographie

Articles universitaires

Laurent Jenny, méthodes et problèmes : les genres littéraires. Département de Français moderne, Université de Genève, 2003

Jean Marc Panzani, "Le documentaire à la télévision : publics et audiences", ina-expert.com, 2013

Sophie Barreau-Brouste, « Le documentaire télévisé : les enjeux d'une définition controversée », ina-expert.com, 2013

Valérie Patrin et Yves Jeanneret, "Interroger le concept de format médiatique", Effeillage n°9, 2016, p.62-66

Frédéric Pelletier, "Le réel mis en image : à propos d'un malentendu" Hors Champ, 2003

M. McCombs, D. Shaw, "The agenda-setting function of mass media », Public Opinion Quarterly, vol. 36, no 2, 1972, p. 176 à 187

Jouan-Westlund, Annie. Ça commence aujourd' hui, Être et avoir et Entre les murs: Une vision diffractée de l'école républicaine française, 2014, Vol. 32 Issue 1, p111, 17 p.; Berghahn Books, Inc.

Jean Molino. Le récit, un mécanisme universel, n°148 du magazine Sciences humaines, 2004

Hervé Rony, La Scam : gérer au mieux le droit d'auteur des œuvres documentaires, ina-expert.com, 2013

Isabelle Repiton, Le documentaire cherche sa voie dans un paysage télévisuel mutant, ina-expert.com, 2015

Dans Le Levain des médias : formes, formats, médias, sous la direction de Guillaume Soulez et Kira Kitsopanidou revue MEI n°39, 2015 :

- Raul Grisola, “le défi documentaire”
- Guillaume Soulez, “La définition du projet documentaire : un atout pour la coopération des parties ?”,
- Émilie Sauguet, « Le format entre outil de coopération et enjeu politique. Quelques réflexions à partir du monde du documentaire »
- Céline Schall, “Ce que le docufiction fait au documentaire. Ce que le documentaire fait au docufiction. L'exemple des films d'archéologie à la télévision.”

Livres

Charles Baudelaire, Petits poèmes en prose (1869)

Lewis Carroll, « De l'autre côté du miroir », 1871

Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, Gallimard, « Collection Bibliothèque des Idées », 1978, 312 p.

L'âge de l'accès, Jérémy Rifkin, 2005

L'Épreuve du réel à l'écran, François Niney, De Boeck, 2000

Manifeste du ciné-oeil, Dziga Vertov, 1922

Dominique Wolton, Penser la communication, Flammarion, 1997

Patrick Chareaudeau, Identités sociales et discursives du sujet parlant, L'Harmattan, Paris, 2009

Dominique Mehl, La télévision de l'intimité, éditions du Seuil, 1996

Olivier Razac, L'écran et le zoo, spectacle et domestication, des expositions coloniales à la télé-réalité, éditions Desnoël, 2002

Textes de lois et rapports institutionnels

Article L.112-2 de la loi du 1er juillet 1992

- Article 27 de la loi n°86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée
- CSA, "Le suivi des programmes : la production des oeuvres : les oeuvres cinématographiques et télévisuelles", CSA.fr
- Rapport du Sénat - Projet de loi relatif à la communication audiovisuelle et au nouveau service public de la télévision, Sénat.fr, 2008
- Article 13 du décret n°90-66 du 17 janvier 1990
- Le documentaire dans tous ses états. Pour une nouvelle vie du documentaire de création, 2012, Ministère de la Culture
- CNC, Éditions 2012, 2013, 2014, 2015, et 2016 du rapport annuel "Le marché du documentaire
- Articles 311-48 et 311-50 du Règlement général des aides financières du CNC (RGA), cf. annexe "Synthèse du soutien généré en documentaire"
- CSA, "Réforme du soutien à la production documentaire", 2017, CSA.fr
- Vague 2016 du baromètre de la diversité du CSA
- Étude de Kantar France pour le journal La Croix, Baromètre 2017 de la confiance des Français dans les médias, 2017
- Morad Koufane, Direction des études et du marketing Antenne de France 2, Bilan des audiences d'Infrarouge en 2015-2016, 2017
- Pierre Lescure, Rapport de mission « Acte II de l'exception culturelle » Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique, mai 2013, p.17
- Communiqué de presse Médiamétrie, " Rentrée 2016 : Les programmes audiovisuels interrogent et décortiquent la réalité" 2016
- Chartes des usages professionnels, scam.fr

Presse :

- Charles Decant, "Audiences annuelles : France 2, France 3 et Canal + au plus bas" Ozap.fr, janvier 2017
- France Inter - L'Instant M du 06 septembre 2016
- Tenk, la première plateforme de documentaires de création sur abonnement lance une campagne de crowdfunding, le blog documentaire.fr
- De l'urgence d'une politique culturelle ambitieuse, Addoc.net

- Jean-Baptiste de Montvalon, "Le documentaire veut sortir du flou", Le Monde, 2012
- *La polémique autour de l'aide documentaire s'envenime*", *Télérama.fr*, 2015
- Étude de cas : factual entertainment, l'avenir de la télé-réalité, *disco.fr*
- Werner Herzog Reads His Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema, *walkerart.org*, 1999
- Serge Kaganski, A voix haute, la force de la parole, *les inrocks.com*, 2016
- Émlie Houssa, "Chris. Marker : La démarche documentaire", le blog documentaire, 2012

Les pages 75 à 102 ont été retirées de la version diffusée en ligne.

IV. Déclinaisons numériques d'Infrarouge (captures d'écran)

À propos Suggérer des modifications

COORDONNÉES

<http://www.france2.fr/emissions/infrarouge>

PLUS D'INFORMATIONS

- Genre**
Documentaire
- Réseau**
France 2
- À propos**
Infrarouge, c'est LE rendez-vous des documentaires de France 2, diffusés le mardi soir en deuxième et troisième parties de soirée.
- Calendrier**
Mardi soir, deuxième et troisième parties de soirée
- Programme TV**

HISTOIRE

Infrarouge, des documentaires sans concessions, se veut miroir de la société et de son évolution. C'est aussi une ouverture sur le monde, sur l'homme, sur nos habitudes et nos comportements, sur l'Histoire majuscule et nos histoires du quotidien.

Infrarouge propose systématiquement des points de vue forts, des écritures innovantes, et met en lumière des auteurs et réalisateurs prêts à s'engager et à créer des dramaturgies fortes.

Des thématiques adjacentes sont également abordées, de façon exceptionnelle, telle que la société internationale ou la géopolitique.

Retrouvez-nous sur <http://www.france2.fr/emissions/infrarouge> et sur notre compte Twitter : <https://twitter.com/InfrarougeF2>

Catégorie "à propos" de la page Facebook officielle d'Infrarouge

Description

Infrarouge, c'est le rendez-vous hebdomadaire des documentaires de France 2.

Ces films sont diffusés le mardi en deuxième et troisième parties de soirée, sur France 2, bien sûr.

Nos documentaires vous regardent, ces films sont sans concessions, et maintenant sur YouTube, on vous en propose tout de suite une vingtaine qui ont marqué Infrarouge.

Ensuite, on alimentera la chaîne très régulièrement d'histoires qui sont aussi les vôtres, qui parlent de la vie d'aujourd'hui, qui sont fortes, émouvantes, révoltantes, parfois choquantes et acides.

Surtout, merci aux réels, merci aux producteurs, qui passent parfois plus d'un an à faire ces films. Ils vous offrent leurs regards personnels, rigoureux, subjectifs, engagés, courageux et créatifs.

En bref, vous les avez maintenant à dispo. Please enjoy \o/

Statistiques

Inscrit le 4 juin 2015

11 288 099 vues

Catégorie "à propos" de la page YouTube officielle d'Infrarouge