



HAL
open science

L'histoire en prime time à la télévision : la proposition du docufiction historique français : cas d'étude : France

Télévisions

Diane Nivoley

► **To cite this version:**

Diane Nivoley. L'histoire en prime time à la télévision : la proposition du docufiction historique français : cas d'étude : France Télévisions. Sciences de l'information et de la communication. 2020. dumas-03616037

HAL Id: dumas-03616037

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03616037>

Submitted on 22 Mar 2022

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

Mémoire de Master 2

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Médias

Option : Médias et management

L'histoire en prime time à la télévision

La proposition du docufiction historique français

Cas d'étude : France Télévisions

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

Tuteur universitaire : Jacqueline Chervin

Nom, prénom : NIVOLEY Diane

Promotion : 2019-2020

Soutenu le : 10/11/2020

Mention du mémoire : Très bien

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma tutrice universitaire Jacqueline Chervin qui m'a aiguillée tout au long de ce mémoire de fin d'études en se rendant toujours disponible et en prodiguant conseils avisés et pistes intéressantes.

Pour avoir pris le temps de me transmettre son expérience dans le développement de docufictions historiques, je remercie Lucile Tien, responsable du développement de Pernel Media. C'est d'ailleurs mon expérience à ses côtés qui m'a inspiré ce sujet.

Je souhaite également remercier Virginie Julliard et Clotilde Chevet pour nous avoir transmis la méthodologie d'un mémoire de recherche. C'est grâce à elles si la méthodologie de ce travail a été correctement assimilée.

Un grand merci à ma tutrice professionnelle Lou Barbé, pour sa disponibilité et ses bonnes ondes.

Je remercie enfin ma famille pour son soutien et pour m'avoir épaulée dans les dernières relectures de ce mémoire de fin d'études, ainsi que mes anciens camarades du CELSA pour m'avoir conseillée tout au long de ce travail.

SOMMAIRE

| | |
|--|-----------|
| REMERCIEMENTS..... | 2 |
| SOMMAIRE..... | 3 |
| INTRODUCTION..... | 6 |
| 1ère PARTIE : LA TRANSMISSION DE CONNAISSANCES : S'INSCRIRE DANS L'HÉRITAGE DU DOCUMENTAIRE HISTORIQUE DE SERVICE PUBLIC..... | 14 |
| A) Historique du documentaire d'histoire à travers l'évolution de la télévision française..... | 14 |
| a) Le traitement de l'histoire au fil des mutations de la télévision française..... | 14 |
| b) Télévision et histoire : un genre encadré par des contraintes légales sur les chaînes publiques..... | 18 |
| c) L'histoire en <i>prime time</i> de nos jours sur les antennes de France Télévisions..... | 20 |
| B) Une nouvelle forme de médiatisation de l'histoire : le docufiction historique..... | 22 |
| a) Le contexte d'émergence du docufiction historique..... | 22 |
| b) Les évolutions du docufiction historique dans le paysage audiovisuel français..... | 24 |
| c) Les éléments constitutifs des docufictions historiques..... | 28 |
| C) Un genre télévisuel vecteur de culture et de connaissances..... | 31 |
| a) Les conseillers historiques, garants de la scientificité du programme..... | 31 |
| b) Un dispositif au service d'un contrat de confiance avec les téléspectateurs..... | 33 |

| | |
|--|----|
| c) La rhétorique du savoir et de la connaissance au cœur du contenu..... | 36 |
|--|----|

2ème PARTIE : L'ÉLABORATION D'UN OBJET TÉLÉVISUEL DE *PRIME TIME* : À TRAVERS LE PRISME DE LA FICTION, UNE RÉÉCRITURE DE L'HISTOIRE.....39

A) Faire revivre l'Histoire au présent : de la re-création.....40

| | |
|---|----|
| a) La construction d'un récit ordonné..... | 40 |
| b) Des archives aux scènes de fiction : la mise en images du passé..... | 42 |
| c) Reconstituer le cadre-spatio temporel du passé..... | 43 |

B) ...à la récréation : l'impératif de divertissement.....46

| | |
|---|----|
| a) Séduire le public en amont de la diffusion..... | 46 |
| b) Délivrer un spectacle en faisant « vibrer » les téléspectateurs..... | 47 |

C) Rendre l'Histoire accessible au grand public.....51

| | |
|--|----|
| a) Une intention fédératrice..... | 51 |
| b) L'accessibilité du contenu : vers un public familial..... | 53 |
| c) Donner des repères au public : l'exemple de la « voix » du docufiction..... | 54 |

3ème PARTIE : ENTRE SAVOIR ET DIVERTISSEMENT, UN GENRE AMENÉ À SE RENOUVELER POUR RÉINVENTER LES FORMES DU DOCUFICTION HISTORIQUE...57

A) Des contraintes inhérentes à la forme du docufiction historique.....57

| | |
|---|----|
| a) La grammaire télévisuelle face à la rigueur historique, les limites du docufiction historique ?..... | 57 |
| b) Un choix formel vecteur de nombreuses contraintes..... | 60 |

B) Une réalité économique qui freine le développement des docufictions historiques.....62

| | |
|---------------------------------------|----|
| a) Un genre difficile à produire..... | 62 |
|---------------------------------------|----|

| | |
|--|------------|
| b) Le rôle du CNC dans le financement des docufictions historiques..... | 64 |
| c) Les docufictions historiques, une stratégie de programmation performante pour le diffuseur ?..... | 65 |
| C) Une nécessaire innovation dans l'expérience éditoriale du docufiction..... | 69 |
| a) Une liberté de création sous contraintes..... | 69 |
| b) Les évolutions du docufiction : proposer des dispositifs narratifs innovants..... | 70 |
| c) Une offre multimédiatique et événementialisée..... | 74 |
| CONCLUSION..... | 78 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 82 |
| FILMOGRAPHIE..... | 86 |
| ANNEXES..... | 87 |
| RÉSUMÉ..... | 102 |

INTRODUCTION

Le producteur de la société de production Program33, Fabrice Coat, qui a notamment produit le docufiction historique en animation *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*, diffusé en *prime time* sur France 2, résume ainsi ce genre télévisuel : « Transmettre la connaissance c'est une des grandes valeurs du genre documentaire. Et lui donner une dimension récréative c'est le mettre pour moi en majesté¹. » « Transmettre la connaissance », soit éduquer, et « donner une dimension récréative », soit distraire, sont deux des missions du triptyque « informer, éduquer, distraire » de la télévision des origines, définies par la loi de 1964 créant l'ORTF. Ce triptyque détermine les missions de service public de la télévision. Cette définition s'étoffe progressivement au fil des évolutions de la télévision française : pour le secteur public, elle s'enrichit avec la loi relative à la liberté de communication du 30 septembre 1986, les cahiers des missions et des charges de chacune des chaînes de télévision et le contrat d'objectifs et de moyens en ce qui concerne France Télévisions. D'ordinaire cloisonnées, l'éducation étant normalement dissociée du divertissement, ces fonctions de la télévision semblent, d'après Fabrice Coat, être réunies dans un seul et même genre : le docufiction historique.

Qu'elle s'expose dans les salles de classe, dans les livres, à la télévision ou au cinéma, l'histoire nécessite toujours une médiatisation. Les procédés et dispositifs sont multiples pour raconter l'histoire, et plus encore à la télévision. L'histoire a en effet toujours été un terreau très fertile pour la création artistique et particulièrement audiovisuelle, en parallèle d'un réel intérêt de la part des spectateurs français. À la télévision, cette thématique se déploie dans différents genres, notamment le documentaire, la fiction et le magazine (notamment représenté par l'émission *Secrets d'Histoire*). Concernant le cinéma, il fait depuis ses débuts la part belle à l'histoire, en s'inspirant des faits historiques pour construire une intrigue et en puisant dans la dimension romanesque de l'histoire. L'engouement des téléspectateurs français pour la thématique historique se démontre par la multiplication et le succès actuels de fictions historiques. La plateforme de SVOD Netflix s'appuie sur cet engouement et s'ouvre à des sujets à dimension historique. Nous pouvons par exemple citer la série à succès *The Crown* qui raconte la vie de la reine d'Angleterre Elisabeth II, le film *Le Roi* (*The King* en version originale) sur le roi d'Angleterre Henri V ou encore très récemment la série fantastique française *La Révolution* qui s'appuie sur les faits historiques pour créer une intrigue de toutes pièces. Cette dernière repose d'ailleurs sur le

¹ Propos retranscrits de Fabrice Coat, producteur de Program33, dans le making-of de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*.

principe de l'uchronie qui consiste à reconstruire l'histoire de manière fictive en relatant les faits tels qu'ils auraient pu se produire. Loin de l'histoire enseignée dans des manuels d'histoire scolaires, la fiction propose une autre manière d'aborder l'histoire. À travers sa fictionnalisation, l'histoire est constamment réécrite, réinterprétée.

La médiatisation de l'histoire passe en effet forcément par une nécessaire réécriture, qui se détourne, à différents degrés, de la véridiction historique. Nous parlons ici de véridiction historique plutôt que de vérité historique. On ne peut en effet pas parler d'une vérité objective : selon Aristote, la vérité peut être définie comme la conformité de la proposition, de ce qui est dit, à la réalité, la proposition étant vraie si les faits dont elle rend compte sont tels qu'elle les décrit. Par le processus de médiatisation, les faits décrits ne sont pas conformes à la réalité, aux faits tels qu'ils se sont déroulés dans le passé. Le concept de véridiction historique correspond mieux et peut se définir comme ceci : « Affirmation vraie suivant la vision du monde d'un sujet particulier, plutôt que vraie objectivement². » Ainsi, selon Isabelle Veyrat-Masson, historienne, sociologue des médias et directrice de recherche au CNRS : « La fiction est contradictoire avec l'histoire parce que, si elle a structurellement un rapport étroit au réel, (surtout au cinéma et à la télévision où elle enregistre du réel), elle ne se pose pas la question de la Vérité. Or c'est la vérité qui fonde l'histoire par rapport à l'épopée ou à la poésie. L'histoire s'établit en effet sur sa capacité à donner des éléments de vérification à ce qu'elle affirme³. » Le documentaire, à l'inverse, se rapprocherait de la véridiction historique en ce qu'il exposerait objectivement les faits historiques. Néanmoins, comme l'auteur du documentaire a un point de vue subjectif sur l'histoire, le documentaire historique ne saurait être le reflet de la vérité historique. Tous les genres télévisuels (fiction, documentaire, magazine) ont ainsi des rapports différents à l'histoire et au réel : l'écriture télévisuelle de l'histoire est protéiforme et s'adapte aux exigences et contraintes des chaînes de télévision. Le créneau du *prime time*, soit de la première partie de soirée est stratégique pour les chaînes de télévision. Le « *prime time* » est le créneau horaire pendant lequel l'audience d'un média est la plus forte. Pour la télévision, c'est le moment où il y a le plus de téléspectateurs devant leur écran, soit entre 20h et 22h30-23 heures environ en France. Cet horaire varie selon les habitudes culturelles d'un pays. Ce créneau est stratégique car la tarification des espaces publicitaires se fait en fonction de l'audience. Le pic d'audience se situant pendant le créneau de la première partie de soirée, c'est un moment crucial pour les diffuseurs qui doivent rassembler à ce moment-là le plus de téléspectateurs possibles. C'est donc pendant ce créneau que les chaînes de télévision diffusent des programmes qui offrent

² <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/veridiction>

³ VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p.12

des garanties d'audience. Nous devons cependant nuancer ce propos pour les chaînes de service public qui sont moins dépendantes des audiences que les chaînes privées : les revenus des chaînes publiques ne dépendent pas des revenus publicitaires mais de la redevance et du budget de l'État. Ce créneau horaire est néanmoins déterminant pour les chaînes publiques en termes de stratégie de visibilité des programmes et d'image de marque. Ainsi, le créneau du *prime time* est assigné aux programmes qui concentrent le plus d'audiences, c'est-à-dire les programmes qui répondent à certains critères et qui sont les plus événementiels. L'histoire permet-elle de rassembler un large public, et par extension a-t-elle sa place en *prime time* ? Comment et sous quelles formes l'histoire s'insère-t-elle dans ce créneau stratégique ?

Le documentaire historique s'est incarné à la télévision au fil des époques en maintenant sa place grâce aux missions de service public. Il a néanmoins été relégué à des horaires tardifs dû à ses faibles audiences, et non en première partie de soirée. Par leur mission de service public, les chaînes publiques programment des documentaires historiques, contrairement aux chaînes privées qui s'en sont progressivement détournée, faute d'audience. Le documentaire historique existait mais était quasiment invisible dans l'espace télévisuel. En parallèle, le genre de la fiction confirmait son succès avec de très bonnes audiences. Face à cette situation, une nouvelle forme de médiatisation de l'histoire venue du Royaume-Uni fait son apparition aux débuts des années 2000 dans le paysage audiovisuel français : le docufiction historique. Ce genre hybride, entre documentaire et fiction, est une nouvelle écriture de l'histoire. En changeant de forme et en empruntant ses codes à la fiction, le documentaire historique a ainsi touché un public plus large, lui permettant ainsi d'accéder à la case prisée du *prime time*. Le docufiction apparaît alors comme une solution idéale pour médiatiser l'histoire à la télévision. Cette nouvelle grammaire télévisuelle allie en effet l'aspect pédagogique du documentaire et l'aspect divertissant de la fiction, pour garantir les meilleures audiences possibles. Du latin « *docere* », signifiant enseigner, instruire et « *ingere* » signifier façonner, fabriquer, imaginer, le terme « docufiction » est un mot hybride. Dès lors, d'après l'étymologie du terme, en un seul objet se trouveraient contenues les intentions du documentaire (enseigner) et de la fiction (inventer). Plutôt que le documentaire qui enseigne quelque chose et la fiction qui invente quelque chose, le docufiction réunirait les deux. L'arrivée du docufiction en France lance donc un renouveau du documentaire historique en *prime time*. Le docufiction historique est un objet purement télévisuel et un produit de *prime time*, à l'inverse du documentaire d'histoire traditionnellement relégué à des heures qui ne sont pas « de grande écoute ».

Afin de définir le docufiction historique, nous pouvons nous appuyer sur la typologie établie par Isabelle Veyrat-Masson⁴ qui distingue quatre types de docufictions :

- Le docufiction entièrement réalisé à l'aide d'images de synthèse.
- Le docufiction où les images de synthèse cohabitent avec des reconstitutions, des bancs-titres et des interviews de spécialistes.
- Pour les programmes dont l'action se déroule après l'invention du cinéma : en plus des éléments précédents, présence de documents d'actualité et d'entretiens avec des témoins directs.

Ces trois variantes sont accompagnées d'un commentaire, lu en off, qui peut comporter des spécificités différentes selon les émissions.

- Et enfin, le montage d'archives entrecoupé par des reconstitutions qui assurent le lien entre les documents et ordonnent le récit.

Cette variante n'a été rencontrée qu'une seule fois, dans *Les Martin* (six épisodes de 52 minutes, réalisés par Jean-Claude Giudicelli, France 5, août 2003) qui alterne entre des archives filmées et des séquences tournées en studio et fait le récit d'une famille et d'une époque grâce aux nombreuses archives familiales accumulées à travers plusieurs générations.

La forme du docufiction est donc interdépendante de son positionnement en *prime time* : elle cumule tous les critères requis pour ce créneau stratégique. Produire pour le *prime time* impose des contraintes dues à l'impératif d'audience, tandis que le documentaire historique, par sa vocation pédagogique, ne coche à l'origine pas toutes les cases pour rassembler le public le plus large possible. Nous établissons donc cette problématique pour cadrer notre travail de recherche :

Dans quelle mesure l'objet télévisuel qu'est le docufiction historique, en recourant aux procédés couplés du documentaire et de la fiction, propose-t-il un levier efficace pour médiatiser l'histoire à la télévision pendant le créneau stratégique du *prime time*?

Trois hypothèses se dégagent de cette réflexion :

HYPOTHÈSE 1 : L'utilisation des codes du documentaire permet de conserver une crédibilité et une vraisemblance historiques et revendiquer une place en tant que produit de service public.

⁴ VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p.94-95

HYPOTHÈSE 2 : Les codes de la fiction permettent de séduire un public réfractaire au documentaire historique de forme classique.

HYPOTHÈSE 3 : Le docufiction historique est un genre marketing produit pour être diffusé en *prime time* et accéder aux audiences maximales.

Pour répondre à ces hypothèses, notre démarche de recherche a débuté par la lecture de d'ouvrages et d'articles scientifiques. Ces ressources bibliographiques ont inclus des ouvrages en sciences de l'information et de la communication et des articles scientifiques, sur la médiatisation de l'histoire, le traitement télévisuel de l'histoire et sur le documentaire télévisé.

En nous basant sur notre corpus, nous avons étudié la communication autour des docufictions, du point de vue de l'émetteur mais aussi du récepteur. Nous avons pour cela étudié les dossiers de presse des différents docufictions historiques en menant une analyse discursive : quels termes sont employés ? Quels éléments des docufictions sont mis en avant ? Nous avons également analysé des articles de la presse spécialisée, notamment *Télérama* et *Le Figaro*, pour étudier la réception du docufiction historique, et analyser comment cet objet hybride est perçu par les critiques presse et sur quels éléments s'attardent leurs remarques.

Notre recherche s'est poursuivie par l'étude de documents professionnels à travers une analyse sémio-économique, autrement dit comment les contraintes économiques et financières se traduisent dans les contenus. Nous avons pour cela analysé des comptes rendus de rencontres de professionnels lors de diverses occasions (conférences, festivals, tables rondes, etc) et de synthèses d'organismes spécialisés tels que le CNC, la SCAM ou encore l'INA. Ces documents nous ont apporté une vision professionnelle et pragmatique du sujet, essentielle pour notre thématique. Nous nous sommes également procurés les éléments financiers contenant le budget, le plan de financement et le planning de production d'un des programmes de notre corpus. Grâce à ces documents, nous avons pu développé un regard économique sur notre sujet de recherche, en mettant des chiffres sur nos concepts. L'étude des audiences des programmes de notre corpus a également été fondamentale pour déterminer si l'objet que nous étudions trouvait concrètement son public.

Enfin, nous avons mené un entretien avec Lucile Tien, responsable du développement de documentaires dans la société de production Pernel Media. Au cours d'un entretien semi-directif, elle nous a permis d'aborder certains points plus pragmatiques et professionnels du sujet et de lever certaines zones d'ombre.

Notre démarche de recherche, principalement axée sur l'analyse de contenus, couplée à une analyse sémio-économique de différents programmes, s'est principalement focalisée sur le visionnage de docufictions historiques. Nous avons ainsi établi un corpus précis de programmes, composé de docufictions historiques, que voici :

- *L'Odyssée de l'espèce*⁵ (90') : diffusé sur France 3 le 7 janvier 2003
- *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*⁶ (90') : diffusé sur France 2 le 18 décembre 2019
- *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*⁷ : série diffusée sur France 5 depuis 2017 (3 saisons à ce jour)

Ces trois programmes ont tous été diffusés sur les antennes de France Télévisions en première partie de soirée. Nous nous concentrons exclusivement sur France Télévisions dans ce travail de recherche car c'est le premier groupe audiovisuel public en France. Les problématiques relatives aux audiences et à la programmation de contenus historiques sont donc significatives pour ce groupe. Nous restreignons également le champ d'études aux docufictions historiques français diffusés sur France Télévisions : il s'agit d'étudier le marché français, c'est-à-dire les docufictions produits par des producteurs français et diffusés en France. Nous comparerons bien entendu la situation avec celle d'autres pays.

Ces trois programmes de notre corpus concentrent les mêmes enjeux : des enjeux de production, de programmation, de communication et de diffusion. Diffusés sur trois chaînes différentes, ces trois programmes sont tous représentatifs de la situation du docufiction historiques français. Nous avons choisi *L'Odyssée de l'espèce* car il est considéré comme le premier docufiction historique français. Nous étudierons ainsi comment le genre du docufiction historique a évolué jusqu'à aujourd'hui en termes de forme et de performance. *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* a été sélectionné car il est le docufiction le plus récent de France 2 et a été un des succès de l'année pour France 2. *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*, quant à lui, en est à sa troisième saison et est rapidement devenu une marque phare de France 5.

Ces trois docufictions se différencient néanmoins par plusieurs éléments formels. *L'Odyssée de l'espèce* combine prises de vues réelles avec des comédiens et images de synthèse.

⁵ *L'Odyssée de l'espèce*, 90', réalisé par Jacques Malaterre, diffusé sur France 3 le 7 janvier 2003

⁶ *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*, 90', réalisé par Emmanuel Blanchard, diffusé sur France 2 le 18 décembre 2019, une production Program33

⁷ *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*, 3 saisons, réalisées par Vanessa Pontet et Alain Brunard, diffusées sur France 5 depuis décembre 2017, une production Pernel Media

Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles est réalisé presque exclusivement en animation 3D. *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* alterne entre scènes de fiction jouées par des comédiens et scènes avec un narrateur-incarnant délivrant des connaissances face caméra.

Nous avons ponctuellement élargi ce corpus pour étoffer notre démonstration. Nous avons ainsi brièvement étudié deux autres programmes : *La Vie au temps de...*⁸, série de docufictions historiques diffusée sur France 4 et *Les Dernières heures de Pompéi*⁹, documentaire diffusé sur France 5 dans la case « Science Grand Format ». Ces deux programmes nous ont permis de réaliser une étude comparative des contenus de notre corpus et de dégager ainsi les traits constitutifs des docufictions historiques.

Nous nous intéressons dans ce travail de recherche aux docufictions dont les caractéristiques narratives et formelles s'appuient sur un scénario original et sur des scènes de fiction (avec différents dispositifs : prises de vues réelles avec des comédiens, animation, etc) qui sont un moteur narratif. Nous ne nous intéressons pas ici aux programmes incluant des « scènes d'évocation », scènes d'illustration utilisant des comédiens. Ces scènes ne servent qu'à illustrer un propos, elles sont décoratives plutôt qu'indispensables au déroulement de l'histoire. En effet, ce procédé est utilisé dans de nombreux programmes (notamment documentaires ; l'émission *Secrets d'Histoire* utilise également ce procédé) mais cela ne constitue pas un élément déterminant pour caractériser un docufiction historique.

Afin de vérifier nos hypothèses de départ, nous avons articulé notre travail de recherche en trois axes. Tout d'abord, nous étudierons en quoi le docufiction historique s'inscrit dans l'héritage du documentaire historique de service public et peut à ce titre revendiquer sa place sur les antennes de France Télévisions. Nous remonterons pour cela aux origines du documentaire historique de service public et verrons comment le genre du docufiction historique a pu émerger et se développer dans un contexte particulier.

Ensuite, nous analyserons en quoi le docufiction historique est un produit spécifiquement destiné au *prime time* et contient tous les éléments pour y trouver sa place. Par l'utilisation des codes de la fiction, le docufiction propose une réécriture de l'histoire à la fois divertissante et historiquement crédible.

⁸ *La Vie au temps de...*, 4 x 90', diffusés sur France 4, une production Morgane

⁹ *Les Dernières heures de Pompéi*, 90', réalisé par Pierre Stine, diffusé sur France 5 dans la case "Science Grand Format" le 23 mars 2020, une production GEDEON Programmes

Enfin, nous nous pencherons sur la réalité économique de cet objet hybride et les difficultés auxquelles il fait face. Comment intégrer les contraintes économiques dans un paysage audiovisuel de plus en plus éclaté ? Nous montrerons en quoi le docufiction historique est certes une proposition adaptée pour tailler une place de choix à l'histoire en *prime time* mais qu'il doit aujourd'hui répondre à certains critères de plus en plus limités et doit s'adapter à des usages en constante mutation.

1^{ère} PARTIE

La transmission de connaissances : s'inscrire dans l'héritage du documentaire historique de service public

La télévision française a évolué au cours des décennies. L'histoire en a toujours fait partie, selon des formes diverses. Le traitement de l'histoire à la télévision s'est donc simultanément modifié en fonction des évolutions et des contraintes des chaînes de télévision. Un grand nombre de genres télévisuels médiatisent l'histoire : le documentaire, la fiction, les émissions de divertissement, les émissions de flux, etc. Néanmoins, la médiatisation de l'histoire change en fonction du contexte politique, social et historique. L'histoire à la télévision a donc pris des formes diverses à la télévision selon les époques. Le docufiction historique fait partie d'un ensemble d'émissions de médiatisation de l'histoire qui est apparu dans un contexte particulier de la télévision française et de sa régulation. Les chaînes de service public, notamment France Télévisions, ont utilisé la forme du docufiction pour diffuser l'histoire en première partie de soirée à la télévision. Différent d'un documentaire, le docufiction possède cependant des caractéristiques communes et s'inscrit dans son sillage. Nous étudierons dans cette première partie comment et dans quel contexte une nouvelle forme hybride de médiatisation de l'histoire, le docufiction historique, est apparu dans le paysage audiovisuel français et en quoi il s'inscrit dans l'héritage du documentaire historique de service public.

A) Historique du documentaire d'histoire à travers l'évolution de la télévision française

a) Le traitement de l'histoire au fil des mutations de la télévision française

Pour étudier la filiation du docufiction avec le documentaire historique, il nous faut revenir sur l'histoire du documentaire historique et son évolution. L'histoire a tenu une place

importante tout au long de la transformation de la télévision française. Le traitement de l'histoire à la télévision et par extension la forme du documentaire historique se sont ainsi modifiés selon le contexte social, historique, technologique et politique. Après une situation de monopole, la télévision française s'est ouverte à la concurrence et s'est ensuite trouvée dans une situation d'abondance de l'offre et de multiplication des canaux de diffusion.

C'est le cinéma qui s'est tout d'abord emparé de l'histoire avec les premiers films historiques au début du XXe siècle. À partir de 1905-1907, les salles de cinéma se multiplient dans les villes et en 1908 les frères Lafitte créent la société *Le Film d'Art*. Cette dernière diffuse dans les cinémas des films historiques et des adaptations de romans célèbres, qui signe le triomphe des films historiques. Ce début de siècle est également dominé par le cinéma du réel, mais il est vite rattrapé par la fiction qui est plébiscitée par le public. C'est dans ce contexte qu'apparaissent les films ethnographiques de cinéastes explorateurs et particulièrement *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty, qui filme la réalité des Inuits en faisant appel à des ressorts romanesques et à la scénarisation. Dans les années 1920 naissent également les premiers documentaires historiques sous la forme de montages de films d'actualité, dont *La chute des Romanov* (1927) d'Esther Choub qui en est un des plus célèbres. Ce film raconte la Révolution d'Octobre en Russie et est entièrement composé d'archives. Le réalisateur Dzigo Vertov, quant à lui, revendique une vérité documentaire et filme ainsi la vie à l'improviste dans *L'homme à la caméra* (1929) en racontant le quotidien des habitants de villes soviétiques. Dans la période marquée par la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), les documentaires sont plutôt des documents de propagande. Après la Seconde Guerre mondiale, le cinéma entre dans l'ère du soupçon et le documentaire acquiert un rôle décisif dans l'analyse des réalités de l'époque. Des images tournées pendant la guerre se constituent ainsi en tant que preuves. Par exemple, la projection du film *Nazi Concentration Camps* se fait devant la Cour et les chefs nazis à l'occasion du procès de Nuremberg. L'archive est réellement sacralisée avec le film d'Alain Resnais *Nuit et Brouillard* (1956), documentaire à base d'archives qui raconte les déportations et les camps d'extermination de la Seconde Guerre mondiale. Le cinéma est ainsi le premier réceptacle audiovisuel de l'histoire, témoignant d'une volonté de transmission et d'un devoir de mémoire. L'histoire se déploie ainsi sous toutes les formes dans le cinéma : de la fiction (films historiques) au documentaire le plus fidèle à la réalité (la vérité documentaire prônée par exemple dans *L'homme à la caméra* de Dzigo Vertov), en passant par des formes plus hybrides qui préfigurent déjà l'enjeu du mélange entre réel et fiction avec l'utilisation de la scénarisation dans le film documentaire *Nanook of the North*.

L'apparition de la télévision dans la plupart des foyers dans les années 1950 consacre les documentaires historiques progressivement délaissés par le cinéma. Mais d'après les travaux d'Isabelle Veyrat-Masson : « Pendant longtemps, la télévision française s'est cantonnée dans la production de fictions historiques se déroulant antérieurement à l'invention du cinéma. Cela lui permettait non seulement de ne pas entrer en concurrence avec les archives filmées ou avec les souvenirs de témoins encore vivants mais également de ne pas aborder des sujets trop brûlants¹⁰. » Isabelle Veyrat-Masson distingue plusieurs périodes pour appréhender l'histoire à la télévision¹¹. L'évolution de la télévision a impacté le traitement de l'histoire par ce médium. De 1953 à 1982, la télévision française est sous monopole d'État. Durant ces années, l'histoire tient une place importante et diversifiée : tous les genres (magazines, jeux, documentaires, fictions, émissions littéraires) sont représentés et beaucoup de périodes historiques sont évoquées. Les objectifs de cette télévision sont clairs : éduquer, informer et distraire. La période de 1953 à 1965 est dominée par la fiction dont la plus célèbre expression est l'émission *La Caméra explore le temps* (1957-1965), série historique d'Alain Decaux, André Castelot et Stelio Lorenzi qui reconstitue des événements historiques et les grands moments de l'histoire de France. Même si cette émission utilise la reconstitution avec des comédiens, elle se distingue par sa fidélité aux faits historiques, appuyée par la présentation d'André Castelot et Alain Decaux qui introduisent le sujet au début de l'émission. À partir de 1965, l'histoire est de plus en plus traitée à travers des documentaires et dans des débats où les journalistes tiennent un rôle majeur et imposent l'histoire contemporaine comme thème dominant. Lorsque *La Caméra explore le temps* s'arrête en 1966, une autre émission prend sa suite dans un contexte où les fictions sont appréciées mais la situation financière ne permet pas d'en produire de façon massive : *Les Dossiers de l'écran*, produit par le journaliste Armand Jammot. Cette émission se compose d'une partie fiction et d'une partie débat avec des questions posées par le public. On constate déjà un mélange des genres qui préfigure les hybrides télévisuels à venir. En 1966, *La prise de pouvoir par Louis XIV* de Roberto Rossellini est selon Isabelle Veyrat-Masson « le film pionnier en matière de dramatique historique expérimentale¹² ». En effet, ce film dépasse les procédés traditionnels de la fiction en cherchant à atteindre une valeur documentaire : il atténue certaines conventions de la fiction comme la dramatisation dans les dialogues ou l'interprétation des acteurs et en accentue le réalisme. On voit dès lors que la fiction pure s'estompe au profit d'une forme plus documentaire, sans pour autant

¹⁰ VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p.37

¹¹ Voir VEYRAT-MASSON Isabelle, *Quand la télévision explore le temps. L'histoire au petit écran, 1953-2000*, Paris, Fayard, 200

¹² VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p.52

quitter le domaine fictionnel. En effet, la fiction entraînait toujours à cette époque un certain succès d'audience alors que le documentaire « signifiait pour les producteurs comme pour le public gage de sérieux et d'autorité, deux qualités qui n'ont jamais entraîné les foules¹³ ».

À partir des années 1970-1980, le mélange des genres se fait de plus en plus présent et les hybrides font leur apparition. Cette période est marquée par la fin du monopole, en 1982, et la multiplication des canaux de diffusion. L'équilibre du paysage audiovisuel est bouleversé par la création et la privatisation de certaines chaînes de télévision, tel que TF1 en 1987. Dès lors, la mesure de l'audience s'installe dans ce nouvel environnement très concurrentiel. Les objectifs d'origine de la télévision des débuts (éduquer, informer, distraire) s'atténuent progressivement au profit de la recherche de l'audimat. La thématique historique est progressivement mise à l'écart, reléguée sur des chaînes moins regardées et à des heures tardives. Les documentaires disparaissent des chaînes TF1 et M6, pour cause d'audience trop faible. En réaction à cette diminution, le début des années 1990 voit la création de la chaîne culturelle La Sept-Arte en 1992 puis de la Cinquième en 1994. Ces créations de chaînes signent le retour des émissions historiques, et principalement des documentaires. Ainsi, alors que les chaînes privées délaissent les documentaires historiques, du fait de leurs très faibles audiences, les chaînes publiques, particulièrement Arte et La Cinquième multiplient les documentaires pédagogiques historiques. Le documentaire historique de forme classique laisse par la suite place à des formes plus hybrides. Les réalisateurs jouent avec les archives, brouillent les pistes et mélangent de plus en plus les genres. Ainsi par exemple, le réalisateur Pierre Beuchot dans son documentaire *Hôtel du Parc*, produit pour la Sept et diffusé sur FR3 en 1992, utilise les archives dans la fiction pour renforcer l'impression de réalité. Les « documenteurs », tels qu'*Opération Lune* de William Karel diffusé en 2002 sur Arte, jouent avec ce même effet de mélange mais à des fins trompeuses : la réalité des premiers pas sur la Lune est remise en question à travers un montage semant le doute dans l'esprit des téléspectateurs. Dès le début des années 2000, l'apparition de la télé-réalité en France vient transformer la télévision historique. La réalité envahit alors le domaine historique, c'est le cas du programme *Les Champions d'Olympie*, diffusé en 2004 sur Arte : l'objectif est de faire revivre la préparation des Jeux Olympiques tels qu'ils se déroulaient au IV^e siècle avant JC à de vrais sportifs de haut niveau. La dimension documentaire est toujours présente avec une volonté pédagogique de transmettre des connaissances historiques mais utilise les codes de la télé-réalité ou de la réalité scénarisée (ou *scripted reality* en anglais) en filmant en situation des personnes qui ne sont pas comédiennes.

¹³ VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p.66

À travers ce panorama de l'histoire à la télévision, nous constatons un recours fréquent des médias à l'histoire et un certain engouement pour la discipline historique. Au fil des mutations de la société française, l'histoire s'est en effet incarnée dans tous les genres audiovisuels en prenant des formes diverses (fiction, documentaire, et plus récemment télé-réalité ou documenteur), jusqu'à aller jusqu'au mélange des genres.

b) Télévision et histoire : un genre encadré par des contraintes légales sur les chaînes publiques

Le documentaire représente 17% de l'offre de programmes de l'ensemble des chaînes nationales gratuites et 10% de la consommation des téléspectateurs de 4 ans et plus¹⁴. Le documentaire d'histoire représenterait 8,8% de la durée d'écoute des documentaires en 2018 dans l'offre documentaire télévisuelle, contre 41,9% pour le documentaire de société¹⁵. La place de l'histoire et la part de documentaires dans l'offre de contenus est aujourd'hui encadrée par des contraintes légales définies entre l'État et les chaînes de télévision. La thématique historique, comme nous l'avons vu, est présente dès les débuts de la télévision française. Au fil de l'évolution de ce média et de ses pratiques, l'histoire a été médiatisée de différentes manières, sous la forme d'émissions, de fictions, de documentaires, et de formes hybrides. Sur les chaînes publiques particulièrement, elle y tient une place importante car elle incarne la mission de service public et l'un des objectifs de la télévision des origines, celui d'éduquer. À l'inverse, les chaînes généralistes privées s'en sont progressivement détournées, faute d'audience qui devient le critère majeur de programmation avec l'arrivée de chaînes privées. Pour la télévision de service public, on constate que l'histoire y est omniprésente, sous toutes ses formes, y compris documentaire. Selon Isabelle Veyrat-Masson, « Pour les chaînes de service public, certaines missions fixées dans les textes les contraignent à produire des émissions plus exigeantes, plus confidentielles, que dédaignent les chaînes généralistes privées. La plupart des documentaires historiques appartiennent à cette catégorie¹⁶. » Dès lors, les documentaires historiques subsistent dans le paysage audiovisuel grâce aux chaînes publiques qui, de par leurs obligations légales et la mission de service public qu'elles doivent honorer, diffusent ce

¹⁴ D'après les synthèses du CNC, Juin 2019, « Le marché du documentaire »

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ VEYRAT-MASSON Isabelle, « Au cœur de la télévision : l'histoire », dans *Le Débat*, vol. 177, no. 5, 2013, p.104

genre de programmes. Ainsi, Arte et France 5 font partie des principaux diffuseurs de documentaires avec respectivement 4501 heures diffusées et 3 543 heures diffusées, derrière RMC Découverte (6 400 heures de documentaires diffusées)¹⁷. La médiatisation de l'histoire est donc une tradition des chaînes publiques : dès les débuts de la télévision, l'histoire y est un thème prépondérant, avec ses variations au fil des évolutions politiques, sociétales et économiques de la société.

De nos jours, l'histoire sur les chaînes de télévision publique, plus spécifiquement sur les antennes de France Télévisions comme nous l'étudions dans ce travail de recherche, est effectivement encadrée par des obligations légales. Cette thématique fait partie des missions de service public que s'est fixé France Télévisions. Les missions de France Télévisions sont issues de plusieurs textes de référence, parmi lesquels la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication (Loi Létard), le contrat d'objectifs et de moyens qui « vise à régir les relations entre France Télévisions et son actionnaire, l'État¹⁸ » et « a notamment pour objet de définir, pour une durée de cinq ans, les orientations stratégiques du groupe¹⁹ », et le cahier des charges qui « a pour rôle de traduire concrètement les orientations générales et les grands principes et missions assignés par la loi aux chaînes publiques²⁰. » L'article 4 de ce cahier des charges stipule que France Télévisions doit « diffuser nationalement au moins un programme culturel chaque jour en première partie de soirée relevant des genres suivants :

- retransmissions de spectacles vivants ;
- émissions musicales ;
- magazines et documentaires de culture et de connaissance (découverte, histoire, sciences, valorisation du patrimoine, portraits d'artistes, etc.) ;
- événements culturels exceptionnels ;
- œuvres de fiction axées sur la découverte et la connaissance, notamment les adaptations littéraires, les biographies, les reconstitutions historiques²¹. »

En outre, l'Article 12 intitulé « Les documentaires » notifie que « France Télévisions s'efforce de conserver sa première place dans le documentaire et veiller à maintenir l'écart avec les chaînes privées en tant que diffuseur et co-investisseur. La société assure une programmation diversifiée en matière de documentaires et renforce la diffusion de ceux-ci

¹⁷ D'après les synthèses du CNC, Juin 2019, « Le marché du documentaire »

¹⁸ <https://www.francetelevisions.fr/groupe/qui-sommes-nous/missions-131>

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ D'après l'article 4 du Cahier des charges de la société nationale de programme France Télévisions, intitulé « Une émission culturelle quotidienne »

sur l'ensemble de ses services notamment en première partie de soirée sur France 2 et France 3 et tout au long de la journée sur France 5 afin de contribuer à faire connaître et apprécier ce genre par un nombre croissant de téléspectateurs²². » Par ces obligations, le documentaire historique doit avoir une place régulière dans la programmation des chaînes de France Télévisions, plus particulièrement France 2, France 3 et France 5 et notamment en première partie de soirée. Ces deux articles du cahier des charges assurent donc la pérennité d'une offre, d'une part culturelle, et d'autre part dans le genre documentaire, sur les antennes de France Télévisions. Nous constatons donc que c'est par la subsistance de chaînes publiques dotées de missions dites de service public fixées dans des textes de référence qui ont permis la survie et la pérennité de l'histoire à la télévision française.

c) L'histoire en *prime time* de nos jours sur les antennes de France Télévisions

L'histoire en *prime time* à la télévision se caractérise par une offre diversifiée sur les antennes de France Télévisions et regroupe plusieurs genres : le documentaire, le téléfilm, le docufiction, le magazine. Toutes les antennes linéaires de France Télévisions sont mobilisées et diffusent des programmes à dimension historique. Avant toute chose, il nous faut dégager ce que nous entendons par « programmes à dimension historique ». En effet, le degré d'« *historicité* » peut varier en fonction des programmes car l'histoire peut être invoquée sans pour autant constituer l'intention principale d'un programme. Isabelle Veyrat-Masson parle de « degré d'historicité²³ » pour évoquer le caractère, l'intention plus ou moins historique des programmes de télévision. Elle propose pour cela de distinguer les émissions de fiction des émissions de non-fiction ainsi que plusieurs éléments tels que « les objectifs des émissions présentées par le paratexte qui entoure le programme, leurs auteurs, leur format, la chaîne qui les produit et l'heure de leur diffusion²⁴ ». Dès lors, si nous suivons cette classification, les documentaires historiques auraient le degré d'historicité le plus élevé par rapport aux autres genres de programme, un téléfilm traitant d'un sujet historique étant celui qui aurait le degré d'historicité le plus faible. Néanmoins, pour tous ces programmes, l'objectif est le même, à savoir de médiatiser l'histoire, mais les dispositifs narratifs et les contrats de lecture sont différents (le divertissement pour le téléfilm, la

²² D'après l'article 12 du Cahier des charges de la société nationale de programme France Télévisions, intitulé « Les documentaires »

²³ VEYRAT-MASSON Isabelle, « Au cœur de la télévision : l'histoire », *Le Débat*, vol. 177, no. 5, 2013, p.106

²⁴ *Ibid.*

connaissance pour le documentaire). Ce déploiement multiforme de la thématique historique démontre la nécessité de programmation de contenus à dimension historique, du fait de la réglementation des chaînes publiques, mais aussi d'un intérêt certain de la part des téléspectateurs.

Sur France 2, la « chaîne de l'événement, de l'information, du sport et du divertissement²⁵ », la thématique historique a toute sa place, notamment grâce à des documentaires historiques événementiels et des magazines. Outre les documentaires animaliers, les documentaires historiques sont l'autre thématique exploitée par France 2 en documentaires de première partie de soirée. De septembre 2019 à avril 2020, 129 documentaires de *prime time* de France Télévisions ont franchi la barre du million de téléspectateurs²⁶. Ponctuellement, les premières parties de soirée de France 2 sont ainsi investies par des documentaires historiques événementiels, qui réalisent de bonnes audiences. Parmi ceux-ci, nous trouvons des « grands films 100% archives qui racontent la grande histoire du monde, terreau de notre histoire contemporaine²⁷ », tels que les documentaires de la série *Apocalypse*, ainsi que des « grands films de décryptage²⁸ » comme le documentaire *L'histoire secrète de l'antiterrorisme*. La chaîne France 3, « chaîne de la proximité, de la curiosité citoyenne et de la convivialité régionale²⁹ » propose des fictions, magazines et documentaires historiques, avec une dimension régionale affirmée. France 3, tout comme France 2, diffuse régulièrement des fictions historiques et des documentaires historiques en première partie de soirée, avec comme thématique privilégiée l'histoire de France et des Français. Les fictions historiques sont régulièrement présentes sur les antennes de France Télévisions, particulièrement sur les chaînes France 2 ou France 3. La série *Un Village français*, sur l'Occupation allemande dans un village fictif du Jura, est diffusée de 2009 à 2017 pendant sept saisons sur France 3, preuve de la longévité d'une série historique. En 2018, France Télévisions, par la voix de sa directrice de la fiction Anne Holmes, disait miser sur les séries historiques³⁰ à travers des figures nationales telles que Victor Hugo (*Victor Hugo, ennemi d'État*, série de quatre épisodes de 52 minutes diffusée en octobre 2018 sur France 3) ou Molière (*Brûlez Molière*, unitaire de 90 minutes, diffusé en mai 2019 sur France 2). Sont également annoncés en production des projets sur le Général De Gaulle, Voltaire ou encore Leonard De Vinci. Concernant le format du

²⁵ Page de présentation de France 2 : <https://www.france.tv/france-2/>

²⁶ D'après la présentation de France Télévisions au Sunny Side of the Doc 2020-2021

²⁷ <https://www.francetelevisions.fr/creation-documentaire-france2#fragment-0>

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Page de présentation de France 3 : <https://www.france.tv/france-3/>

³⁰ DEZERAUD Pierre, « France Télévisions affirme ses ambitions dans la fiction historique », *Pure Médias*, [En ligne]

<https://www.ozap.com/actu/france-televisions-affirme-ses-ambitions-dans-la-fiction-historique/568176>, mis en ligne le jeudi 11 octobre 2018

magazine, nous pouvons citer l'émission *Secrets d'Histoire*, qui a été transférée en 2019 de France 2 à France 3, présentée par Stéphane Bern, qui retrace la vie de grands personnages de l'histoire et met en lumière les lieux du patrimoine.

La chaîne France 4, la chaîne pour la famille, propose des programmes familiaux, à visée éducative. Dans cette offre de programmes, la chaîne diffuse des programmes à dimension historique, néanmoins adaptée à l'audience jeune de la chaîne. France 5 est la chaîne de la connaissance et du savoir. Son identité de chaîne de connaissances lui dicte de diffuser principalement des contenus relevant du genre documentaire. La chaîne diffuse ainsi régulièrement des programmes historiques toute au long de la journée et en *prime time*, événementiels ou dans des cases tels que « Science Grand Format » qui propose des documentaires sur des recherches scientifiques qui embrassent parfois une dimension historique. France 5 est la chaîne qui doit diffuser des documentaires, non seulement en première partie de soirée, mais aussi toute au long de la journée comme le stipule le cahier des charges de France Télévisions.

B) Une nouvelle forme de médiatisation de l'histoire : le docufiction historique

a) Le contexte d'émergence du docufiction historique

À travers ce panorama de l'histoire des débuts de la télévision à aujourd'hui, nous pouvons constater que l'histoire, par sa médiatisation, a toujours été fictionnalisée, à des degrés différents selon le contexte. Le docufiction est ainsi une forme de médiatisation de l'histoire qui est apparue en France dans un contexte médiatique particulier, celui de la crise du documentaire. C'est en effet dans un contexte où le documentaire perd de la vitesse au profit de la fiction que le docufiction émerge. Entre 1994 et 2003, le prix de revient horaire du documentaire est passé de 224 000 euros à 135 000 euros, ce qui correspond à une baisse de 40%. À l'inverse, le prix de revient horaire de la fiction est passé de 782 000 euros à 895 000 euros, soit une progression de 14%³¹. Le documentaire historique a toujours été relégué

³¹ GARÇON François. « Le documentaire historique au péril du « docufiction » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 88, no. 4, 2005, p.96.

à des heures tardives sur les chaînes généralistes : 96% des documentaires sur TF1 et 74% sur France 2 sont diffusés entre minuit et six heures³². La multiplication des canaux de diffusion, dont plusieurs sont consacrés aux documentaires, permet toutefois de multiplier les chances de diffuser des documentaires. Les chaînes thématiques qui sont créées, telle la chaîne Histoire TV lancée en 1997, offrent aux documentaires historiques un lieu d'expression prioritaire. Mais les chaînes thématiques qui diffusent principalement des documentaires historiques (Histoire, Planète) possèdent peu de budget et d'audience. Ce genre est donc peu visible dans l'espace médiatique. Sur le plan financier, elles se situent dans le domaine du symbolique. En effet, comme le démontre François Garçon : « Là où une chaîne nationale hertzienne propose à un producteur de fiction 100 euros pour une heure de *prime time*, Histoire ou tout autre chaîne du câble de même cylindrée lui offre 1,2 euro³³. » Comment faire exister le documentaire historique dans ces conditions ? Pire encore, comment le faire exister à une heure de grande écoute comme le *prime time* ?

C'est en étudiant le marché anglo-saxon qu'une alternative semble se profiler en France. Le premier docufiction identifié est *Sur la terre des dinosaures* (dont le titre original est *Walking with dinosaurs*), série documentaire en six épisodes de trente minutes. Ce docufiction produit par la BBC et diffusé en 1999 relate l'histoire des dinosaures, jusqu'à leur extinction. Réalisé en images de synthèse, il reconstitue avec des effets spéciaux les dinosaures et autres créatures préhistoriques et utilise un commentaire pour délivrer des éléments de connaissance. Il est le documentaire scientifique le plus regardé de la BBC et le dix-neuvième programme le plus regardé de son histoire³⁴. *Sur la terre des dinosaures* est diffusé en France sur France 3 en décembre 2000. Quelques années plus tard, en 2004, France 2 achète le programme *Le Dernier jour de Pompéi* produit par la BBC et réalise une de ses meilleures audiences de l'année en comptabilisant 32,5% de part d'audience. Ce succès confirme le potentiel du docufiction et ouvre ainsi la voie à la production de docufictions français. 2003 est en effet une année décisive pour le docufiction historique puisqu'elle voit la diffusion du premier docufiction de production française, *L'Odyssée de l'espèce*, réalisé par Jacques Malaterre. Il raconte l'histoire de l'évolution de l'espèce humaine durant les sept derniers millions d'années. Ce docufiction rencontre un grand succès d'audience avec 8,74 millions de téléspectateurs, soit 34,2 % du public. C'est la

³² HENRIC Lise, Thèse de doctorat soutenue le lundi 1^{er} juin 2015, sous la direction de Francis Balle, Université Panthéon-Assas, « Les nouvelles stratégies de promotion, de distribution et de diffusion d'un documentaire français. Le cas particulier du docufiction à la télévision (2000-2014) », p.133

³³ GARÇON François. « Le documentaire historique au péril du « docufiction » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 88, no. 4, 2005, p.97

³⁴ HENRIC Lise, Thèse de doctorat soutenue le lundi 1^{er} juin 2015, sous la direction de Francis Balle, Université Panthéon-Assas, « Les nouvelles stratégies de promotion, de distribution et de diffusion d'un documentaire français. Le cas particulier du docufiction à la télévision (2000-2014) », p.54

meilleure audience de l'année pour France 3 mais aussi en *prime time* sur les individus âgés de 15 ans et plus et ce depuis 1998³⁵. Ce programme a également rassemblé tous les publics : les plus âgés (39,5 % des plus de 60 ans), et les plus jeunes (33,9% des 4-10 ans)³⁶. Ce docufiction fait entrer le documentaire historique dans un nouveau paradigme : il marque les débuts du genre à la télévision française et ouvre le champ à tous les diffuseurs. Ainsi, en juin 2004, la chaîne Arte annonce qu'elle coproduira chaque année trois longs métrages documentaires³⁷. Isabelle Veyrat-Masson explique la position des dirigeants de chaînes de télévision : « Ce nouveau genre est vite identifié pour les chaînes de télévision comme LA solution permettant de préserver l'aspect pédagogique et culturel d'un programme et de répondre aux exigences des instances de régulation, tout en conservant une chance d'obtenir une audience convenable, voire satisfaisante³⁸. » En effet, les diffuseurs français, après avoir eu la preuve par l'audience que ce genre trouvait son public, ont constaté que le docufiction était une solution adéquate pour diffuser l'histoire en *prime time* sous la forme d'un objet qui conserve la dimension pédagogique des documentaires et pour séduire ainsi les téléspectateurs réfractaires au documentaire et à l'histoire. Le docufiction historique permet de remplir la mission de service public des chaînes publiques tout en accédant à des résultats d'audience concluants.

b) Les évolutions du docufiction historique dans le paysage audiovisuel français

La fiction à caractère documentaire ne s'est pas du tout développée de la même manière en France qu'ailleurs en Europe. Au Royaume-Uni, dès 1946, la BBC créait un département « *Dramatized Documentary* ». Avec le succès de *L'Odyssée de l'espèce* en 2003, les docufictions historiques se développent en France. Pour établir cette typologie, nous nous appuyons sur les travaux de Lise Henric³⁹. Comme nous l'avons démontré, les docufictions historiques font leur apparition en France des années 2000 à 2005. Ceux

³⁵ GARÇON François. « Le documentaire historique au péril du « docufiction » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 88, no. 4, 2005, p.99

³⁶ LEPOITTEVIN Stéphane, « Le triomphe de "l'Odyssée de l'espèce" », *Le Parisien*, [En ligne] <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/le-triomphe-de-l-odysee-de-l-espece-09-01-2003-2003718205.php>, mis en ligne le 9 janvier 2003

³⁷ GARÇON François. « Le documentaire historique au péril du « docufiction » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 88, no. 4, 2005, p.100

³⁸ VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p.98

³⁹ Travaux issus de sa thèse de doctorat soutenue le lundi 1^{er} juin 2015, sous la direction de Francis Balle, Université Panthéon-Assas, « Les nouvelles stratégies de promotion, de distribution et de diffusion d'un documentaire français. Le cas particulier du docufiction à la télévision (2000-2014) »

diffusés dans ces années-là se concentrent sur des périodes historiques très éloignées du présent, telles que la Préhistoire et l'Antiquité avec la prédominance de docufictions sur l'Égypte. Ces sujets se révèlent être porteurs : *L'Odysée de l'espèce* en 2003 recueille 8,74 millions de téléspectateurs, soit 34,2 % du public ; la même année, *À la recherche du pharaon perdu* du réalisateur Pierre Stine connaît une belle carrière internationale (selon le générique, c'est une coproduction France 3, Discovery Channel, NHK, RTBF, RAI, NDR Fernsehen, SRC, soit sept pays). Après l'essor des docufictions historiques dans les années 2000, la production de docufictions se confirme les années suivantes mais s'éloigne de l'histoire et change de thèmes de prédilection. De 2005 à 2010, le docufiction historique s'efface au profit du docufiction de société. En effet, à partir de 2005 le docufiction repose sur des thèmes sociétaux et d'anticipation, tels que *2057, le monde de demain* diffusé en 2006 sur Arte, qui en trois épisodes imagine le monde en 2057 à travers les thèmes de la santé, des villes et de la planète. À partir de 2010, le docufiction devient un outil de témoignage : *Les dernières heures de Clovis Creste* d'Irène Omélianenko et François Teste raconte la trajectoire de Clovis Creste, soldat de l'armée française en Indochine. En 2012, le docufiction *Le cerveau d'Hugo* croise les témoignages d'autistes en reconstituant la vie d'un autiste, Hugo, de son enfance à l'âge adulte. À partir de 2012, l'arrivée de la *scripted-reality*, ou réalité scénarisée, en France bouscule la production de docufictions. La ministre de la Culture Aurélie Filippetti avait déclaré : « la *scripted-reality* n'a pas sa place sur le service public⁴⁰ », en ajoutant que « La *scripted-reality* n'est pas un type d'émissions de qualité qui correspond aux objectifs du service public⁴¹. » Ainsi, les diffuseurs ont interrompu la diffusion de programmes issus de la *scripted-reality*, mélange de fiction et de télé réalité, qui fait jouer à des acteurs amateurs des situations tirées de faits réels. Les docufictions ont donc été mis à l'arrêt par leur parenté avec le genre de la *scripted-reality*, qui mélange de la même manière réel et fiction. C'est par le sujet de la politique et de l'histoire contemporaine que le docufiction historique refait son apparition dans le paysage audiovisuel à partir de 2013. De nombreux téléfilms politiques qui traitent de l'actualité sont diffusés sur les chaînes de télévision françaises et reçoivent de bonnes audiences. Ces observations semblent démontrer un grand intérêt des téléspectateurs pour l'histoire, ce qui fait dire à Dana Hastier, responsable de l'unité documentaire de France 3 en janvier 2014, lors d'un débat sur l'histoire à la télévision à l'occasion du Festival International de Programmes Audiovisuels (FIPA) : « La France est une nation très politique, qui aime qu'on lui raconte son roman⁴² ». Il

⁴⁰ LALANDE Julien, « Aurélie Filippetti : "La scripted reality n'a pas sa place sur le service public" », *Pure Médias*, [En ligne] <https://www.ozap.com/actu/aurelie-filippetti-la-scripted-reality-n-a-pas-sa-place-sur-le-service-public/443779>, mis en ligne le lundi 29 octobre 2012

⁴¹ *Ibid.*

⁴² D'après HENRIC Lise, Thèse de doctorat soutenue le lundi 1^{er} juin 2015, sous la direction de Francis Balle, Université Panthéon-Assas, « Les nouvelles stratégies de promotion, de distribution et

s'agit donc de raconter le roman national français. Cet engouement favorise le retour de docufictions historiques, qui sont majoritairement centrés sur l'histoire contemporaine et la politique. Par exemple, le docufiction *Qui a tué Jaurès ?*, diffusé le 18 mai 2014 sur France 5, est une enquête policière qui retrace les heures précédant l'assassinat de Jean Jaurès. Ce programme utilise la forme du docufiction et non du téléfilm : il alterne entre analyses d'historiens, images d'archives et scènes jouées par des comédiens. Les sujets de la Première et de la Seconde Guerre mondiale sont également très présents. Sur Arte, le docufiction *14, des armes et des mots*, diffusée en 2014 pour le centenaire de la Première Guerre mondiale, a réuni 603 000 téléspectateurs en moyenne sur les huit épisodes.

L'analyse de Lise Henric prend fin en 2015. De 2015 à 2020, le docufiction historique se fait discret en *prime time*. Il cherche toujours son identité et n'a toujours pas acquis ses lettres de noblesse. Il fait en effet face à de nombreuses critiques qui contestent sa légitimité en tant que produit de connaissances. Le docufiction historique s'impose avec peine dans le secteur audiovisuel et cherche invariablement son identité, comme le démontre la terminologie des docufictions historiques. En effet, les docufictions historiques empruntent différents noms. Dans les supports de communication autour de ces programmes, le terme « docufiction » n'est pas toujours employé par les professionnels. *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* est présentée comme une « série documentaire-fiction⁴³ », *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* comme un « documentaire inédit⁴⁴ », les épisodes de *La Vie au temps de...* comme des « fictions documentées⁴⁵ ». Cette diversité d'appellations permet d'en orienter le sens à dessein. Par exemple, en présentant *Notre-Dame de Paris* comme un « documentaire inédit », le service communication de France Télévisions met davantage en avant la valeur documentaire du programme, sans parler de ses éléments fictionnels qui pourraient probablement détourner une partie du public de France 2. De la même manière, *La Vie au temps de...* étant un programme à destination d'un public plus jeune, cible privilégiée de la chaîne France 4, c'est sa composante fiction qui est mise en avant dans le terme « fiction documentée ». L'aspect documentaire semble en effet minoritaire par l'utilisation d'un adjectif qualificatif qui ne fait que nuancer le mot « fiction » sans pour autant changer sa nature. La promotion d'un programme passe donc avant tout par une question de vocabulaire. Néanmoins, *La Vie au temps de...* est un docufiction qui a des enjeux différents de France 2 ou France 5 (moins

de diffusion d'un documentaire français. Le cas particulier du docufiction à la télévision (2000-2014) », p.175

⁴³ D'après le dossier de presse de la saison 1 de *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*

⁴⁴ D'après le dossier de presse de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*

⁴⁵ D'après les dossiers de presse des épisodes de *La Vie au temps de...*

d'audience, cible différente) ; pour ces autres chaînes, c'est la nature documentaire du programme qui est principalement mise en avant dans la promotion de leurs docufictions.

Cependant, même si les docufictions historiques peinent à s'imposer dans le paysage audiovisuel français, la parenté du docufiction au documentaire historique se confirme dans sa structuration professionnelle. Si nous analysons l'organisme Médiamétrie qui considère les docufictions comme des documentaires, l'imprécision sur la classification des docufictions historiques se confirme. Selon la chercheuse Lise Henric : « Il est difficile d'établir la part d'audience propre au documentaire pur et aux docufictions car le genre documentaire, tel que défini par Médiamétrie, recouvre un périmètre plus large que le seul documentaire de création⁴⁶ ». Les docufictions historiques sont pris en charge en interne par les unités documentaires des diffuseurs. Par exemple, le dossier de presse du docufiction *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* crédite l'Unité documentaires de France Télévisions (dont la directrice est Catherine Alvaresse et la directrice adjointe Julie Grivaux) et particulièrement le « Pôle Histoire et Culture » dirigé par Emmanuel Migeot. François Garçon mentionne le fait qu'à l'apparition des docufictions, « à France 2, pour mieux prendre la vague a été mise en place une direction de programme bicéphale réunissant l'unité documentaire et celle de la fiction⁴⁷. » De nos jours, les docufictions sont exclusivement pris en charge par l'unité documentaire. De la même manière, les docufictions sont présentés sur les mêmes marchés professionnels que les documentaires, comme le Sunny Side of the Doc, le principal marché international du documentaire. Les professionnels du documentaire reconnaissent que le documentaire lui-même est un genre par essence protéiforme. Lors de la conférence « Le nouvel âge d'or du documentaire »⁴⁸, les intervenants présents (Catherine Alvaresse, Directrice de l'unité documentaire de France Télévisions, Fabrice Puchault, Directeur de l'unité Société et Culture d'ARTE France, Justine Planchon, Directrice des programmes de Troisième Œil Productions et Antoine Robin, Président-fondateur de Spicee) constataient que nous étions dans un âge d'or des contenus dont profitait le documentaire. Ils reconnaissaient également que la force du documentaire était sa nature protéiforme. Le docufiction est donc un sous-genre du documentaire, aux contours certes flous mais qui révèle que le documentaire est en constante évolution et s'ouvre à des formes diverses au gré des évolutions du secteur.

⁴⁶ HENRIC Lise, Thèse de doctorat soutenue le lundi 1^{er} juin 2015, sous la direction de Francis Balle, Université Panthéon-Assas, « Les nouvelles stratégies de promotion, de distribution et de diffusion d'un documentaire français. Le cas particulier du docufiction à la télévision (2000-2014) », p.140

⁴⁷ GARÇON François. « Le documentaire historique au péril du « docufiction » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 88, no. 4, 2005, p.105

⁴⁸ Conférence « Le nouvel âge d'or du documentaire » à Médias en Seine le jeudi 22 novembre 2018 à la Maison de la radio

c) Les éléments constitutifs des docufictions historiques

Au cours de notre visionnage de cinq programmes de notre corpus, nous avons tenté de dégager leurs points communs et leurs différences à travers une analyse comparative. Nous avons ainsi identifié plusieurs éléments constitutifs des docufictions historiques. Nous présenterons tout d'abord notre corpus : *L'Odysée de l'espèce* ; *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* ; *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* ; *La Vie au temps de...* ; *Les Dernières heures de Pompéi*. Ces docufictions ont tous été diffusés en première partie de soirée sur les antennes de France Télévisions. Le docufiction *L'Odysée de l'espèce* (90') a été réalisé par Jacques Malaterre et diffusé sur France 3 le 7 janvier 2003. Composé exclusivement de scènes de fiction jouées par des comédiens, il raconte l'histoire des humains durant les sept derniers millions d'années. *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* (98') a été diffusé sur France 2 le mercredi 18 décembre 2019. Il a été produit par la société de production Program33 et réalisé par Emmanuel Blanchard. Il narre la construction de Notre-Dame de Paris à travers l'histoire de ses bâtisseurs en remettant la construction dans son contexte historique. Il est presque exclusivement composé de scènes de fiction qui utilisent le procédé de la « *motion capture* » permettant d'enregistrer les nuances de jeu de vrais acteurs pour les adapter sur des personnages virtuels. *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* est une série documentaire diffusée sur France 5 depuis 2017 et compte à ce jour trois saisons. Cette série est produite par la société Pernel Media et réalisée par Vanessa Pontet et Alain Brunard. Elle raconte l'épopée des dynasties rivales qui ont écrit l'histoire de l'Europe. Elle alterne entre les explications historiques de l'incarnant Bruno Solo et des scènes de fiction jouées par des comédiens. *La Vie au temps de...* est une série documentaire diffusée sur France 4 depuis 2018 et produite par Morgane qui comprend pour l'instant quatre épisodes de 90 minutes : *La vie au temps des châteaux forts*, *La vie au temps des gladiateurs*, *La vie au temps des cro-magnons*, *La vie au temps des mousquetaires*. Chaque épisode expose la vie quotidienne de personnages fictifs mais représentatifs de leur époque. Elle alterne entre scènes de fiction jouées par des comédiens et des explications d'experts face caméra. *Les Dernières heures de Pompéi* (93'), diffusé le jeudi 26 mars 2020 sur France 5, suit les fouilles réalisées dans la ville antique de Pompéi et explique comment le volcan a détruit la cité. Nous analyserons ce programme en contrepoint, car il n'est pas à proprement parler un docufiction historique, la fiction étant très minoritaire et n'ayant qu'une fonction de pure illustration. Des scènes avec des comédiens viennent illustrer les découvertes des chercheurs dont nous suivons les fouilles et les

recherches archéologiques. Qu'est-ce qui distingue ces programmes ? Peuvent-ils tous être considérés comme des docufictions historiques ?

Si nous analysons la narration, quatre docufictions sur les cinq étudiés sont pourvus d'un commentaire en voix-off. L'histoire est en effet racontée par l'intermédiaire d'une voix-off qui vient se superposer aux images. Seuls les docufictions *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* et *Les Dernières heures de Pompéi* possèdent en plus un narrateur incarnant qui a une présence physique à l'écran, en plus d'être présent en voix-off. Bruno Solo assure ce rôle dans *La Guerre des trônes* et agit en tant que conteur, tandis que c'est le Professeur Massimo Osanna, directeur des fouilles du Parc Archéologique de Pompéi, qui est l'incarnant de *Les Dernières heures de Pompéi* en tant que scientifique. Ainsi, le commentaire en voix-off est un élément constitutif du docufiction historique : il a une fonction didactique puisqu'il permet de narrer l'histoire et de délivrer les connaissances de manière plus légère que l'intervention d'experts, où l'intention pédagogique est visuellement identifiée par des intervenants qui agissent en tant que spécialistes du sujet traité.

Au niveau du traitement visuel, les scènes de fiction sont assurées soit par des comédiens (*L'Odyssée de l'espèce, La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe, Les Dernières heures de Pompéi, La Vie au temps de...*), soit par de l'animation (*Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*). La part de scènes de fiction est un critère qui varie beaucoup : certains docufictions ne sont composés visuellement que de scènes de fiction (*L'Odyssée de l'espèce ; Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*) tandis que d'autres font intervenir des experts (en action sur le terrain dans *Les Dernières Heures de Pompéi* et face caméra dans un studio dans *La Vie au temps de...*) ou un narrateur incarnant (Bruno Solo dans *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*). Dans ce dernier cas, les scènes de fiction alternent avec des séquences que l'on retrouve dans des documentaires traditionnels : l'interview face caméra d'experts sur le sujet et le suivi d'experts sur leur terrain d'étude. Dans ces derniers, la part de la fiction est minoritaire. En effet, les scènes de fiction ont une fonction d'illustration puisque ces scènes viennent démontrer en images ce que les experts développent dans leur discours. Par exemple, dans *Les Dernières heures de Pompéi*, les scènes de fiction révèlent par la reconstitution visuelle ce que les scientifiques découvrent au cours de leurs fouilles. La fiction donne à voir la science en action en donnant corps à des personnes qu'ils découvrent à l'état de squelettes dans les ruines de Pompéi. Dans ce cas, les dialogues sont minoritaires : les personnages ne communiquent pas ou peu et les informations essentielles sont transmises par le commentaire de la voix-off ou de l'incarnant. Dans les autres docufictions, la fiction ne possède pas qu'une fonction d'illustration, elle est un moteur narratif. En s'appuyant sur des

bases documentaires, sur des faits historiques, ces docufictions recréent un cadre spatio-temporel grâce à des comédiens ou à l'animation. Des personnages fictionnels sont créés pour construire un récit crédible, ceux-ci évoluant la plupart du temps avec des personnages ayant réellement existé (nous pouvons citer par exemple Lucy de *L'Odyssee de l'espèce* qui est le seul personnage connu, ou encore Viollet-le-Duc ou Victor Hugo de *Notre-Dame de Paris* qui interagissent avec des personnages fictionnels). Ainsi, nous pouvons distinguer deux types de docufictions : ceux qui possèdent un scénario original, pour lesquels fiction et documentaire sont indissociables, et ceux qui utilisent la fiction pour dynamiser le récit et donner une illustration ou incarnation à l'histoire, pour lesquels les scènes de fiction sont clairement identifiées et dissociées des scènes plus documentaires. Certains docufictions historiques peuvent également inclure des images d'archives, ce qui n'est pas le cas dans notre corpus.

Les caractéristiques des documentaires historiques que nous venons d'énumérer ont assez peu évolué entre les débuts du docufiction, que nous avons situés en 2003 avec *L'Odyssee de l'espèce*, et les docufictions récents. En effet, nous retrouvons un commentaire en voix-off délivrant des connaissances et des scènes de fiction jouées par des comédiens. Les docufictions historiques prennent donc des formes diverses et ne sont pas réductibles à une forme et des procédés invariables. Néanmoins, les docufictions historiques se distinguent d'autres genres télévisuels qui médiatisent l'histoire, tels que la fiction historique, inspirée de faits réels : la nature documentaire du docufiction a une place prégnante, alors que la fiction historique s'affranchit généralement de toute caution scientifique (de manière explicite comme le commentaire qui délivre les connaissances ou par l'intermédiaire d'un conseiller historique). Affirmer sa place en tant que produit de service public passe par une légitimation de son statut documentaire. Le docufiction est ainsi apparu dans l'espace médiatique pour combler un manque : un produit télévisuel fondé sur la connaissance mais qui séduit le plus grand nombre par sa forme, en empruntant les codes de la fiction. Il revendique néanmoins sa vocation pédagogique et sa filiation avec le documentaire historique. Il doit pour se faire prouver sa légitimité scientifique et didactique et ainsi justifier son appartenance au genre du documentaire historique. Nous allons donc maintenant étudier en quoi le docufiction est un produit de connaissances qui s'inscrit pleinement dans la mission de service public de France Télévisions.

C) Un genre télévisuel vecteur de culture et de connaissances

a) Les conseillers historiques, garants de la scientificité du programme

Un certain nombre d'éléments intradiégétiques et extradiégétiques des docufictions historiques attestent de leur sérieux et de leur crédibilité d'un point de vue historique. À travers l'exemple des trois docufictions de notre corpus, *L'Odyssée de l'espèce*, *Notre-Dame de Paris*, *l'épreuve des siècles* et *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* nous allons étudier comment ces éléments soutiennent le fait que les docufictions historiques reposent sur un contrat de vérité, se fondent sur une promesse d'authenticité et se présentent comme scientifiquement crédibles.

Dans les docufictions historiques, l'accent est mis sur l'assise scientifique du programme. En effet, à l'intérieur du programme (du générique de début au générique de fin) ainsi que dans le dispositif d'accompagnement du programme, les garanties scientifiques du projet sont mises en avant. Cela concerne principalement les conseillers historiques ayant participé à la production du docufiction. Pour démontrer cela, étudions le générique et les dossiers de presse des trois docufictions sur lesquels nous nous appuyons. Dans *L'Odyssée de l'espèce*, le « directeur scientifique », présenté dès le générique de début, est Yves Coppens. Paléontologue et professeur émérite au Muséum national d'histoire naturelle et au Collège de France, son nom est réputé dans le milieu scientifique car il est le découvreur du fossile d'Australopithèque nommé Lucy. Au docufiction *L'Odyssée de l'espèce* est donc attaché un grand nom du domaine scientifique, ce qui lui confère une certaine légitimité. Dans le générique de fin, sept autres conseillers scientifiques sont cités, divisés en plusieurs catégories : « Tournage Afrique du Sud », « Personnages 3D », « Masques », « Documentation », « Storyboard », « Sculptures ». Ces conseillers scientifiques sont issus d'établissements de recherche renommés, tels que le Collège de France, le CNRS ou l'Université Mac Gill de Montréal. Par conséquent, le nombre de personnes créditées comme conseillers scientifiques ainsi que leur bagage scientifique fondent la crédibilité scientifique de *L'Odyssée de l'espèce* et établissent un contrat de confiance avec les téléspectateurs. Cette crédibilité scientifique est instituée dès le début du programme, en témoigne le carton créditant Yves Coppens comme « directeur scientifique » dans les premières minutes du docufiction⁴⁹. *Notre-Dame de Paris*, *l'épreuve des siècles* et *La Guerre*

⁴⁹ Voir Annexe n°1

des trônes, la véritable histoire de l'Europe créditent également des conseillers historiques dans leur générique de fin, afin d'asseoir leur légitimité en tant que documentaire historique. Le docufiction sur Notre-Dame présente quatre « consultants historiques » tandis que *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* en présente un (deux dans la saison 3). À la différence de *L'Odyssée de l'espèce*, ces docufictions n'introduisent les conseillers historiques qu'à la fin du programme : nous pouvons émettre l'hypothèse que le nom d'Yves Coppens est un argument marketing en soi, car il est une figure scientifique et médiatique connue du grand public, c'est pourquoi il est présenté dès le début du programme. À ce dispositif interne aux docufictions s'ajoute un dispositif externe, à savoir la promotion et la communication autour du programme. L'intention pédagogique d'un docufiction historique est en effet mise en avant dans le discours d'accompagnement du contenu, notamment dans le dossier de presse qui présente le docufiction et fait la promesse de la plus grande rigueur historique. Dans le dossier de presse de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*, il est écrit : « Ce documentaire a été écrit et réalisé dans le souci de la plus grande rigueur historique : il est le fruit d'une étroite collaboration longue de trois ans avec les historiens et spécialistes de référence sur le sujet⁵⁰. » Les conseillers historiques sont ensuite présentés, en mettant en avant leur lien presque intime avec la cathédrale et leur expertise sur ce sujet par l'utilisation de superlatifs qui les présentent comme les personnes les mieux habilitées pour participer à l'élaboration du documentaire : « Olivier de Châlus (...) travaille au quotidien dans la cathédrale et en connaît chaque pierre⁵¹ », « François Icher (...) est le plus éminent spécialiste français des ouvriers des cathédrales et de l'organisation du chantier⁵² », « Yann Potin (...) est l'un des plus grand spécialistes de la question du patrimoine en France⁵³ », « Dany Sandron (...) est l'un des plus éminents spécialistes de l'histoire de la construction des cathédrales et de l'architecture médiévale française⁵⁴. » À défaut de voir ces conseillers historiques à l'écran, comme cela est le cas dans d'autres docufictions historiques (pensons par exemple au docufiction *La Vie au temps de...*⁵⁵, où les scènes de fiction alternent avec des interviews d'experts qui délivrent des informations face caméra), les conseillers historiques travaillent dans l'ombre, en appui du réalisateur et du (des) auteur(s). C'est pourquoi leur participation est longuement explicitée dans le dossier de presse du programme, comme en témoigne la note d'intention de Xavier Héлары, conseiller historique de la saison 1 de *La Guerre des trônes*, incluse dans le dossier de presse. Cette présence dans un document faisant la promotion du programme lui donne une place, une

⁵⁰ D'après le dossier de presse de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Voir Annexe n°2

incarnation, et le fait passer de l'ombre à la lumière pour les téléspectateurs. Cette mise en avant, que ce soit dans les documents de promotion ou au sein même du programme, permet de signaler le rôle décisif du conseiller historique dans le docufiction historique et ainsi de le présenter comme un documentaire s'appuyant sur la plus grande rigueur historique et ayant avant tout une intention pédagogique. Par ailleurs, le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), depuis la réforme documentaire de 2017, octroie une « majoration histoire » si le documentaire a été produit en concertation avec un ou des conseiller(s) historique(s). Ceux-ci doivent être crédités au générique et doivent avoir « accompagné le travail du réalisateur tout au long de la production⁵⁶ ». Cette mesure encourage les producteurs et réalisateurs à travailler avec des experts du sujet sur lesquels les documentaires portent, dans un souci d'exigence et de précision scientifique.

b) Un dispositif au service d'un contrat de confiance avec les téléspectateurs

Le commentaire utilisé dans ces docufictions, avec différents dispositifs (voix-off omnisciente dans *L'Odyssée de l'espèce*, voix-je dans *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*, narrateur-incarnant dans *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*), accrédite également le sérieux et le bien-fondé scientifique du docufiction. Dans *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*, c'est la comédienne Sophie Marceau qui raconte l'histoire de Notre-Dame de Paris à la première personne, en utilisant le procédé de la prosopopée : « Ce jour-là, vous avez bien cru que j'allais disparaître. Vous étiez là, sidérés, incrédules, silencieux. Je le savais depuis toujours, vous tenez à moi. Hier encore vous me croyiez invulnérable, moi la vieille reine des cathédrales, fille de la patience et du génie des hommes, ce phare dressé à la proue de l'Île de la Cité, ce vaisseau lancé dans la tempête des siècles. À l'heure où mon avenir est entre vos mains, mille souvenirs me reviennent... (...) Je suis Notre-Dame de Paris et voici mon histoire⁵⁷. » Elle incarne alors la cathédrale et lui attribue des pensées et des paroles. La voix-off s'adresse aux téléspectateurs en les apostrophant, ce qui crée un phénomène de proximité entre le spectateur et l'histoire délivrée. Quand la voix de Sophie Marceau affirme « Je suis Notre-Dame de Paris, et voici mon histoire », la cathédrale, qui délivre son histoire, devient

⁵⁶ D'après le document « FAQ réforme documentaire 2017 » dans « Réforme du soutien à la production documentaire » sur le site du CNC :

https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/reforme-du-soutien-a-la-production-documentaire_109791

⁵⁷ Premières minutes de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*, de 00"00'00 à 00"02'40

une autorité supérieure qu'on ne peut contester. Le procédé de la prosopopée possède une grande force de persuasion, elle permet ainsi de convaincre le spectateur sans avoir à argumenter. Le docufiction *L'Odyssée de l'espèce* utilise un dispositif différent mais celui-ci produit les mêmes effets. Sans utiliser le procédé de la prosopopée, le commentaire est délivré sous la forme d'une voix-off omnisciente, qui raconte l'histoire de l'humanité : « Il y a dix millions d'années, quelques créatures se mettent debout. Ces étranges mammifères sont en danger, ils ont peu de chance de survivre. Alors ils se défendent et s'adaptent. Ils inventent, ils marchent, ils parcourent la Terre et les océans. Ils explorent et conquièrent le monde. Nous sommes leurs enfants. Que notre peau soit blanche, noire ou cuivrée, nous descendons tous d'une seule et même famille. Dix millions d'années, c'est cinq cent mille générations, inlassablement, nos aïeux ont transmis leur savoir à leurs enfants pour qu'il arrive jusqu'à nous. Aujourd'hui, ce savoir nous permet de remonter jusqu'à eux, de fouiller notre passé et d'y trouver leurs traces. Voici l'extraordinaire odyssée de notre grande famille⁵⁸. » Tout comme l'ouverture du docufiction *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*, *L'Odyssée de l'espèce* débute par la préposition « Voici » qui introduit le sujet et fait entrer les téléspectateurs dans un récit qu'ils ne peuvent remettre en question car il se présente comme vrai et fidèle à la réalité historique. Le commentaire au présent commente les images comme si le spectateur était un témoin privilégié des événements et par conséquent ne pouvait douter de leur véracité. Ainsi, dans ces deux docufictions, la voix-off, incarnée par Sophie Marceau dans *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* et Charles Berling dans *L'Odyssée de l'espèce*, est impartiale et ne laisse pas de place au doute : les événements se sont déroulés de cette manière. François Niney dit de la voix-off du docufiction qu'elle « apparaît omnisciente et omnipotente, c'est la voix de Dieu (ou de son ministre) qui observe du ciel (du studio) l'agitation de notre malheureux monde sublunaire. D'autre part, cette extériorité et cet anonymat semblent lui conférer l'Objectivité (grand O), cette impartialité du spectateur absolu qui voit, de haut, les choses comme elles sont. (...) Ainsi faut-il bien comprendre que ce qui caractérise la propagande audiovisuelle, ce n'est pas de vouloir imposer son point de vue, c'est de vouloir faire croire qu'elle n'est pas un point de vue ni une opinion, mais la visible réalité des choses, la vérité de l'histoire elle-même telle qu'elle apparaît d'évidence à l'écran⁵⁹. » Les deux voix-off sont donc des témoins direct de l'histoire et donc disent la vérité, Sophie Marceau parce qu'elle est la cathédrale, Charles Berling parce qu'il a été investi par la connaissance, le « savoir » comme il l'énonce dans l'introduction de *L'Odyssée de l'espèce*. Dans le cas de la série documentaire *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*, il n'y a pas de voix-off, le commentaire est délivré par un narrateur incarnant, Bruno Solo. La crédibilité historique

⁵⁸ Premières minutes de *L'Odyssée de l'espèce*, de 00"00'00 à 00"01'16

⁵⁹ NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, p.113

de *La Guerre des trônes* passe dès lors par la légitimation du statut de Bruno Solo. C'est dans une posture de conteur qu'il se présente : « *Je ne suis rien d'autre qu'un passeur d'histoire*⁶⁰ ». Il guide les téléspectateurs dans le programme puisque nous l'entendons en voix-off et le voyons également face caméra dans des lieux d'histoire, et décrypte l'histoire de l'Europe pour la rendre intelligible. La figure de Bruno Solo agit comme une autorité supérieure qui délivre un récit crédible. Ce récit au présent est confirmé par les scènes de fiction, comme si les informations que délivrait Bruno Solo prenaient forme sous nos yeux. Cela produit un effet de réel. En effet, la fiction agit ici comme une illustration de ses paroles et une confirmation de celles-ci. Le commentaire a une fonction d'accréditation du sérieux des docufictions. Par le truchement du commentaire qui délivre des vérités, il n'est pas permis au téléspectateur de douter de ce qu'il voit.

Nous avons montré que le dispositif intradiégétique et extradiégétique des docufictions historiques, à travers les conseillers historiques et le commentaire, était fondé sur une promesse de rigueur et de conformité avec la réalité historique. Or, cette promesse pose la question du contrat de lecture des docufictions historiques. Le genre documentaire se situe du côté du réel, de la non-fiction et possède une intention pédagogique, là où la fiction ne déguise pas sa volonté de *faire croire* à la réalité, comme le démontre Isabelle Veyrat-Masson : « Le documentaire et la fiction ne s'adressent pas à leur public avec la même promesse (...). D'un côté le documentaire demande à l'émetteur de le suivre, de lui faire confiance, de le croire. La fiction ne cache pas, elle, qu'elle n'est pas le réel. Dès lors les deux genres proposent des pactes de croyance différents : d'un côté la réalité, le réel qu'accompagne la croyance, et de l'autre l'impression de réalité et la suspension de l'incrédulité. D'un côté l'information et la connaissance, de l'autre l'émotion, le plaisir gratuit et l'identification-projection⁶¹. » Le documentaire et la fiction ont donc des contrats de lecture différents. Le docufiction étant considéré comme relevant du genre documentaire, il s'appuie sur un contrat de vérité où le téléspectateur ne doit pas douter de ce qu'il voit et où tout est fait pour qu'il croit ce qu'il voit. Dans une fiction, les images ne sont pas évaluées en termes de vérité mais en termes de vraisemblance, c'est-à-dire que les images doivent *faire croire* à la réalité sans pour autant montrer la réalité. L'attitude du téléspectateur face à une fiction est donc totalement différente de son attitude face à un documentaire. Face à une fiction, un spectateur doit atteindre la « suspension consentie de l'incrédulité⁶² », il doit changer d'univers mental et consentir à croire ce qu'il voit, même s'il sait que cela est faux. Dans le cas d'un docufiction, c'est-à-dire d'un programme qui se donne comme un produit

⁶⁰ D'après le dossier de presse de *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*, Saison 1

⁶¹ VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p.13-14

⁶² Concept développé par Samuel Coleridge en 1817

pédagogique auquel on peut faire confiance, grâce à de nombreux éléments constitutifs du docufiction que nous venons d'étudier, comme la fiction se donne comme le reflet de la réalité, la « suspension de l'incrédulité » n'a pas lieu d'intervenir. Par la promesse pédagogique d'un docufiction, le téléspectateur croit ce qu'il voit, puisqu'on lui promet la vérité.

c) La rhétorique du savoir et de la connaissance au cœur du contenu

Le contenu d'un docufiction historique s'appuie sur des connaissances historiques établies. Le socle scientifique est le point de départ de la création, c'est-à-dire que les faits scientifiques préexistent le scénario d'un docufiction, qui s'appuie ainsi sur des preuves scientifiques étayées par la recherche. Dès lors, la fiction repose sur des bases documentaires avant tout. Les informations délivrées dans un docufiction relèvent de preuves scientifiques, en témoigne l'intervention de conseillers historiques comme nous l'avons montré précédemment. Jacques Malaterre, réalisateur de *L'Odyssée de l'espèce*, parle ainsi de son compagnonnage avec Yves Coppens, directeur scientifique du docufiction : « C'est vraiment un travail de collaboration qui se met en place avec les scientifiques, que j'ai fait étroitement avec Yves Coppens pendant plus de dix ans. J'aime raconter qu'il m'a donné la main dans le savoir en me faisant visiter, en me faisant comprendre tout ce que je devais raconter⁶³. » C'est ce savoir qui justifie la création d'un docufiction. Le docufiction raconte une histoire mais cette histoire, même si elle contient une part de fiction, est fidèle à « l'Histoire », au sens de science du passé. Par exemple, *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* raconte l'histoire des bâtisseurs de la cathédrale et à travers ces différentes histoires, qui contiennent forcément des éléments fictionnels pour combler les zones d'ombre des historiens et constituer un récit cohérent, le docufiction reconstitue l'histoire de la cathédrale. Les faits historiques majeurs sont étayés par la recherche scientifique et les personnages principaux qui ont joué un rôle important pour la cathédrale ont réellement existé. Les éléments fictionnels n'ont qu'un rôle de support à la narration. De la même manière, *L'Odyssée de l'espèce* fait intervenir le personnage de Lucy, dont le célèbre fossile a été découvert par une équipe de recherche internationale en 1974. La part de fiction attachée au personnage de Lucy (sa naissance, son évolution, ses relations avec d'autres espèces, sa mort) dans le docufiction s'appuie sur cette découverte scientifique et sur les

⁶³ Propos retranscrits à partir d'un entretien de Jacques Malaterre, intitulé « Pourquoi un docu-fiction ? », réalisé par Sébastien Pagani le 25 septembre 2015 pour le Muséum national d'Histoire naturelle : https://www.canal-u.tv/video/mnhn/pourquoi_un_docu_fiction.18847

conclusions données par les chercheurs. Par conséquent, le contenu d'un docufiction se fonde sur des bases documentaires et sur un savoir scientifique existant. La trame narrative principale repose ainsi sur un socle scientifique, et est la plupart du temps validée par les conseillers historiques.

Dans un docufiction, les connaissances peuvent être délivrées de différentes manières : par le commentaire, par un narrateur-incarnant, par des experts face caméra. La transmission des connaissances se fait donc par l'intermédiaire d'une voix-off ou de personnes physiques. Afin d'être claires et assimilables par le public, ces connaissances doivent être vulgarisées et délivrées de manière pédagogique. En effet, un téléspectateur qui ne comprendrait pas le message qu'on veut lui transmettre changerait de chaîne. Or, l'audimat étant devenu « l'unique baromètre de la pertinence de la programmation⁶⁴ », c'est dans l'intérêt des chaînes de télévision de capter l'attention du public et du plus grand nombre de téléspectateurs possible. C'est pourquoi les informations délivrées, en plus d'être historiquement avérées, doivent être claires et intéressantes, comme Bruno Solo le fait remarquer dans le dossier de presse de *La Guerre des trônes* : « Avec le conseiller historique, Xavier Hélyar, j'ai posé des questions de candide, d'amateur, celles d'un homme qui doit rendre le plus clair, le plus concis et le plus synthétique possible des faits et des dates⁶⁵. » Seuls les faits principaux qui tissent l'intrigue du docufiction ainsi que les dates importantes sont cités, en occultant parfois d'autres faits simultanés qui viendraient compliquer l'intrigue. De même, des animations visuelles telles que des cartes ou le concept de la « Salle des cartes » où l'on peut voir Bruno Solo déplacer des figurines sur des cartes, permettent aux spectateurs de visualiser les informations, de rendre le propos plus clair et sont au service de la vulgarisation du récit. L'incarnation de Bruno Solo et son langage corporel (le regard caméra, les mains qui s'ouvrent et se ferment à mesure qu'il parle) nous guide dans le programme et permet de faciliter la compréhension. Lorsque le commentaire est en voix-off, tout passe par la narration puisqu'il n'y a pas d'incarnation visuelle pour retenir l'attention du spectateur par l'image. Dès lors, il se doit d'être le plus précis possible, avec un maître mot, la simplification, comme le rapporte Jacques Malaterre, réalisateur de *L'Odyssée de l'espèce* : « Souvent, le piège d'un documentaire ou d'un documentaire-fiction, c'est de vouloir trop en dire, alors qu'il faut se mettre dans la position du spectateur à la fin du film et de se dire « Qu'est-ce qu'on a envie qu'il ait retenu à la fin du film ? », donc il faut prendre trois, quatre grandes idées et essayer de les mener à terme⁶⁶. »

⁶⁴ GARÇON François. « Le documentaire historique au péril du « docufiction » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 88, no. 4, 2005, p.102

⁶⁵ D'après le dossier de presse de *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*, Saison 1

⁶⁶ Propos retranscrits à partir d'un entretien de Jacques Malaterre, intitulé « La préhistoire : source d'angoisse ou d'inspiration ? », réalisé par Sébastien Pagani le 28 septembre 2015 pour le Muséum

La transmission de connaissances à travers la vulgarisation scientifique est donc l'intention principale du réalisateur.

Par son intention pédagogique et ses composantes relevant du genre documentaire que nous avons démontrées, le docufiction historique est considéré comme un sous-genre du documentaire historique dont il peut revendiquer le statut. En tant que produit de culture et de connaissances, le docufiction historique a donc sa place en *prime time* sur les antennes de France Télévisions, comme le prescrit le cahier des charges du groupe. La forme du docufiction est le résultat de l'évolution du documentaire télévisuel en France et d'un intérêt du public pour l'histoire qui a abouti à l'hybridation dans un même programme d'éléments relevant du documentaire et d'éléments relevant de la fiction. Mais être un objet de connaissance ne suffit pas pour être diffusé en première partie de soirée, en témoignent les cases documentaires de France Télévisions de deuxième ou troisième partie de soirée telles que « Infrarouge » (case de France 2 dédiée aux documentaires, diffusés le mardi soir en deuxième et troisième partie de soirée), « 25 nuances de doc » (case de France 2 dédiée au cinéma documentaire, en troisième partie de soirée le mardi), « La case du siècle » (case de France 5, chaque dimanche des documentaires qui s'attachent à expliquer et à éclairer l'histoire du XXe siècle en France et dans le monde). La case convoitée du *prime time* étant soumise à des critères d'audimat, il s'agit dès lors d'élaborer un programme capable de rassembler le plus grand nombre de téléspectateurs. Comment séduire en transmettant des connaissances ? Comment exploiter les formes de la fiction en restant un objet de connaissance ? Ces questions nous amènent à réfléchir à la réécriture de l'histoire induite par l'utilisation des formes de la fiction.

2^e PARTIE

L'élaboration d'un objet télévisuel de *prime time* : à travers le prisme de la fiction, une réécriture de l'histoire

Nous avons montré en quoi le docufiction historique était un produit de service public au contenu didactique, destiné à prodiguer un savoir, qui s'inscrivait dans l'héritage du documentaire historique. Sa nature hybride lui permet également de s'appuyer sur les procédés de la fiction, pour en exploiter ses ressources et ses effets. Utiliser la fiction dans la forme du programme peut en effet être un argument marketing pour amener le public vers ce genre de contenu. L'utilisation de la fiction pour médiatiser l'histoire a plusieurs effets. Isabelle Veyrat-Masson résume le succès de la fiction par cette formule : « La forme fictionnelle parle du réel tout en permettant d'en mettre à distance les éléments les plus ennuyeux et les plus douloureux. Ce dernier [l'auteur] peut aller assez loin dans le réalisme sans ennuyer et dans la violence sans terroriser⁶⁷. » Face à une fiction, le public peut interrompre sa suspension volontaire de l'incrédulité et plonger dans le monde confortable du faux qu'est censée représenter la fiction. Cela divertit sans pour autant inquiéter le téléspectateur face à un réel trop brutal. La fiction est un genre très consommé à la télévision : par exemple, sur France 2, la part d'audience de la fiction est plus élevée que la part d'audience moyenne de la chaîne en première partie de soirée. La fiction a ainsi réuni en 2019 3,3 millions de téléspectateurs de 4 ans et plus en moyenne sur France 2 (avec une part d'audience de 14,6% en moyenne)⁶⁸. À l'inverse, le documentaire est un genre sous-consommé par rapport à son offre, la part du documentaire dans la consommation télévisée étant de 10% (alors qu'il représente 17% de l'offre de programmes diffusés)⁶⁹. Ainsi, nous constatons un décalage entre la consommation des genres fiction et documentaire, avec un avantage pour la fiction. Nous étudierons dans cette partie comment cet avantage est utilisé dans les docufictions historiques pour réécrire l'histoire en rassemblant le plus de téléspectateurs possibles.

⁶⁷ VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p.62

⁶⁸ D'après les études du CNC, « La diffusion de la fiction à la télévision en 2018 », Avril 2019

⁶⁹ D'après les synthèses du CNC, « Le marché du documentaire » (Juin 2019), en 2018, 4,2% des programmes disponibles en télévision de rattrapage sont des documentaires alors qu'ils ne représentent que 1,7% des programmes consommés en télévision de rattrapage. C'est le seul genre de stock sous-consommé par rapport à son offre en télévision de rattrapage.

A) Faire revivre l'Histoire au présent : de la re-création...

a) La construction d'un récit ordonné

Dans un documentaire historique, ce que nous voyons n'est pas l'histoire telle qu'elle a été vécue dans le passé car toute médiation de l'histoire est forcément une interprétation. La médiatisation de l'histoire entraîne en effet une perte de véridicité. Même dans le cas de vraies images, entendons par là d'images d'archives, en prise de vue réelle, c'est par le prisme du regard d'une caméra que ces images ont été tournées, à laquelle il faut rajouter le prisme du montage. Le genre des « documenteurs » joue d'ailleurs de ce dispositif, avec les images d'archives, à des fins trompeuses. Tous ces étages séparent ce que nous appellerons la « vérité historique » du résultat de la médiatisation de l'histoire. François Niney analyse ainsi les rapports entre le documentaire et la fiction : « Aux deux bouts de la ligne, il y a toujours un peu de fiction dans le documentaire (ne serait-ce que la transformation du temps en récit par le montage), et un peu de documentaire dans la fiction (ne serait-ce que l'empreinte du temps passé dans et depuis le tournage). Entre les deux, les mille variations possibles qui nous font dire, suivant proportion, que tel film est un documentaire, tel autre plutôt une fiction (...)»⁷⁰. » Dans le cas d'un docufiction, la médiatisation de l'histoire passe par le prisme de la fiction : les procédés de la fiction sont utilisés pour reproduire le passé et s'approcher de la vérité historique. L'histoire est alors réécrite dans un scénario afin de reconstituer ce qui a été. Le docufiction historique déroule un récit, qui s'appuie sur un scénario cohérent, avec un début, une fin et des p rip t es qui font avancer le récit, en suivant un schéma narratif. L'histoire racontée dans le docufiction est construite et imaginée par un ou des scénariste(s) avec un contenu censé correspondre à la vérité historique, comme nous l'avons montré dans la première partie. Dans son ouvrage *Temps et Récit*⁷¹, Paul Ricoeur établit un lien étroit entre l'histoire, en tant que discipline scientifique, et le récit. L'histoire, pour être transmise, doit être mise en récit. Paul Ricoeur montre que le récit comporte trois rapports mimétiques : le temps agi et vécu, la mise en intrigue et le temps de la lecture.   travers l'acte de configuration narrative nécessaire à la scénarisation, le temps passé est ordonné, restructuré pour lui donner un

⁷⁰ NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, p.45

⁷¹ RICOEUR P., *Temps et Récit, T.I : L'intrigue et le récit*, Paris, Seuil, 1983

sens pour le sujet percevant. La temporalité de l'histoire est complètement modifiée lorsqu'elle est mise en récit. En effet, la mise en intrigue opère une reconfiguration temporelle nécessaire pour construire une histoire, un scénario dans notre cas précis. Dans le cas d'un docufiction historique, le passé est remis en perspective dans son processus de médiatisation. D'un point de vue technique, cela induit des ellipses narratives, la construction d'un récit non chronologique. Comment raconter l'histoire de l'humanité, l'histoire de l'Europe ou une construction de plusieurs siècles sans recourir à des simplifications ? Par exemple, *L'Odyssée de l'espèce* raconte l'histoire de l'humanité, ce qui n'a pu être rendu possible qu'à l'aide d'ellipses narratives. Le réalisateur Jacques Malaterre l'explique en ces termes : « Ces étudiants étaient très choqués parce qu'ils ne comprenaient pas que ce singe qui a mis 50 000 ans à se lever, on le traite juste dans une séquence d'une à deux minutes. Donc il était difficile pour nous de faire un film qui allait durer 50 000 ans, ce qui était important de comprendre c'est qu'à un moment donné le singe se levait⁷² ». De la même manière, *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* retrace l'histoire de la construction de la cathédrale sur plusieurs siècles : le scénario reconstruit une histoire à partir des faits passés, afin de se conformer aux exigences de la fiction en introduisant par exemple des péripéties. Nous pouvons par exemple lire dans le dossier de presse : « Mais l'histoire de Notre-Dame est aussi faite d'épreuves. Elle devra survivre aux guerres, aux Révolutions et, plus que tout, aux ravages du temps⁷³. » Des péripéties ponctuent le récit, afin de raconter l'histoire de la cathédrale longue de huit siècles, et son évolution jusqu'à aujourd'hui. Certains personnages sont plus mis en lumière que d'autres pour les besoins du récit, des personnages sont inventés afin de rendre le récit cohérent ou créer des éléments perturbateurs. Le fait d'introduire un fil conducteur dans le récit donne un sens à l'histoire. Chaque docufiction a un angle précis et développe ainsi, de son début à sa fin, un point de vue sur l'histoire : *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* démontre l'obstination de divers personnages dans la construction ou la conservation de la cathédrale, *L'Odyssée de l'espèce* montre comment l'espèce humaine a évolué durant les sept derniers millions d'années, *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* illustre comment « les jeux de pouvoir, les ambitions et les passions humaines⁷⁴ » ont façonné l'histoire de l'Europe. Le passé est ainsi reconstruit, réécrit, dans un scénario original.

⁷² Propos retranscrits à partir d'un entretien de Jacques Malaterre, intitulé « Un parti difficile : la préhistoire faite d'une succession d'inventions », réalisé par Sébastien Pagani le 28 septembre 2015 pour le Muséum national d'Histoire naturelle : https://www.canal-u.tv/video/mnhn/un_parti_difficile_la_prehistoire_fait_e_d_une_succession_d_inventions_18858

⁷³ D'après le dossier de presse de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*

⁷⁴ D'après le dossier de presse de *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*, Saison 1

b) Des archives aux scènes de fiction : la mise en images du passé

La médiatisation du passé implique l'utilisation d'artifices visuels. En effet, dans un documentaire historique, l'enjeu est de restituer des faits qui se sont déroulés dans le passé, autrement dit restituer ce qui a laissé peu ou pas de trace. Pour raconter un passé disparu, les réalisateurs et producteurs ont alors plusieurs possibilités, allant de l'utilisation d'images d'archives au tournage de scènes de fiction. Dans un premier temps, il s'agit de déterminer la période historique étudiée. Si la période étudiée est antérieure à l'invention du cinéma, alors aucune image d'archive ne peut illustrer le film. À l'inverse, si la période étudiée est postérieure à l'invention du cinéma, alors il peut exister des images d'archives, ce qui n'est néanmoins pas systématique car certains événements n'ont pas été filmés. Les images d'archives constituent une matière filmique qui permet de mettre en images la réalité du passé, et place le spectateur dans une posture de témoin direct de l'histoire. Néanmoins, une certaine méfiance s'installe à l'égard des archives audiovisuelles. L'historienne Arlette Farge parle du « double leurre de l'archive-reflet et de l'archive-preuve⁷⁵ », qui crée un effet de réel pour l'historien, qui croit avoir devant lui « le réel tant attendu⁷⁶ ». Elle écrit : « Il y a là un tel flux de vie, tant de personnages dérisoires et tragiques, tant d'informations à recueillir qu'on s'imagine face à un trésor, à une source qu'il suffit de puiser pour que se fasse le récit de l'histoire. On croit avoir définitivement éloigné le passé, éloigné la mort, fait se rejoindre le passé et le présent, être capable de dire ce qui fut, de commenter⁷⁷. » L'archive n'est donc pas la quintessence de l'image historique, un témoignage brut du passé. Certains réalisateurs ont joué de cette confusion entre témoignage de la réalité et pure création. *Hôtel du Parc* (1992), de Pierre Beuchot, suit deux journalistes qui réalisent un documentaire et interrogent d'anciens dignitaires de Vichy. Des archives, officielles ou amateurs, vraies ou fausses, s'insèrent entre les interviews. Le réalisateur Pierre Beuchot joue avec l'effet de réel dont bénéficient les archives en mélangeant les vrais archives et les fausses archives. Pour les documentaires d'archives, le doute s'installe au niveau de la réception. L'idée selon laquelle les archives peuvent être manipulées discrédite les documentaires d'histoire. De plus, avec l'apparition des docufictions, l'image d'archive est progressivement désavouée dans les documentaires historiques. Elle est jugée peu attrayante et rébarbative pour le grand public, elle est très souvent en noir et blanc et renforce l'idée dominante que les documentaires intéressent exclusivement un public plutôt âgé. Auparavant cantonnés à

⁷⁵ FARGE Arlette. « L'archive, moyen de communication et constitution du sujet historique. Un voyage à travers les archives judiciaires du XVIIe siècle », dans *Réseaux*, volume 9, n°46-47, 1991, p.44

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

l'utilisation d'images d'archives, les producteurs et réalisateurs peuvent avec l'apparition des docufictions se libérer des contraintes de l'archive.

L'émancipation de l'archive élargit ainsi le balayage historique. En ayant recours à des scènes de fiction, toutes les périodes de l'histoire peuvent être abordées. Cela ouvre alors des possibilités infinies dans les documentaires qui ne sont plus contraints par la disponibilité des archives. Les scènes de fiction remplacent le document et comblent les « vides » de l'histoire, c'est-à-dire les périodes où aucun document audiovisuel ne nous est parvenu. Les documentaires historiques peuvent alors évoquer la Préhistoire (*L'Odyssée de l'espèce*), le Moyen Âge (*Notre-Dame de Paris*, *l'épreuve des siècles* et *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*) ou toute autre période historique antérieure au XXe siècle. Comme nous l'a confié Lucile Tien, responsable du développement de la société de production Pernel Media, à propos de la série *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* : « On n'aurait pas pu le faire à moins d'utiliser des tableaux et des tapisseries⁷⁸. » La fiction dynamise le récit et permet de laisser aux auteurs libre cours à leur imagination quand ils écrivent le scénario. Plutôt qu'utiliser une ressource audiovisuelle existante, les auteurs créent des scènes de fiction, qui compensent ainsi des manques audiovisuels. La mise en images du passé passe alors par l'intermédiaire de comédiens, de décors et de costumes qui reconstituent le passé.

c) Reconstituer le cadre-spatio temporel du passé

En utilisant la dramaturgie de la fiction, le passé est reconstitué visuellement. Cette transcription du passé dans le présent crée des effets de réel, où les téléspectateurs sont projetés dans le passé par le truchement de la fiction. Ils deviennent des témoins de l'histoire et assistent à l'histoire qui se déroule sous leurs yeux. Cet effet de réel passe par la reconstitution d'une ambiance d'époque, avec des décors et des costumes qui correspondent à la réalité du passé. Étudions pour cela le budget de la série documentaire *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* (Saison 3, 6 x 52')⁷⁹. Dans la catégorie « Décors – Costumes », nous constatons la présence de « Location accessoires », « Location costumes », « Location postiches et perruques ». Dans la catégorie « Personnel », la sous-catégorie « Maquillage/coiffure/costume » comprend les métiers suivants : chef

⁷⁸ Propos recueillis lors d'un entretien avec Lucile Tien, Responsable du développement de la société de production Pernel Media, réalisé le 22 juillet 2020. L'entretien est disponible dans sa totalité en annexe.

⁷⁹ Voir Annexe n°3

costumier, maquilleur, coiffeur, habilleur, et la sous-catégorie « Décoration » inclut le chef décorateur et l'accessoiriste/ensemblier. La partie fiction de *La Guerre des trônes* nécessite donc la contribution de divers métiers issus du domaine de la fiction. Ils s'appliquent à reconstituer l'ambiance du Moyen Âge à travers les accessoires, les costumes, le maquillage et la coiffure des comédiens ainsi que les décorations et les décors du plateau de tournage. Tous ces éléments visuels créent un monde fictionnel qui s'attache à être le plus ressemblant possible à la période historique que le docufiction dépeint. Ces séquences de fiction de *La Guerre des trônes* sont entrecoupées de séquences documentaires où Bruno Solo, face caméra, devant ou dans des châteaux, délivre des connaissances historiques. Il emmène le public là où l'histoire qu'il raconte s'est déroulée, dans des châteaux, dans l'intimité des familles royales. Il fait se rencontrer l'histoire passée, reconstituée dans les scènes de fiction, et l'histoire au présent, qui correspond aux scènes documentaires mettant en scène Bruno Solo. En se rendant dans les lieux d'histoire en tant que narrateur, il embarque les téléspectateurs dans un voyage dans le temps.

Dès le début des docufictions, le cadre spatio-temporel est posé dans la narration. Cela permet de poser le cadre spatio-temporel du programme, pour projeter le téléspectateur au cœur de l'action. Dans la scène d'ouverture de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*, la narratrice Sophie Marceau dit : « C'était il y a plus de 800 ans. Des bâtisseurs me sortaient de terre. Dans ce Moyen Âge fabuleux, je devais surpasser tout ce qui existait. (...)»⁸⁰ ». Dans les premières minutes du film, nous savons donc que nous nous situons « il y a plus de 800 ans » au Moyen Âge. Ce récit au passé se déroule ici et maintenant pour le téléspectateur, qui est projeté 800 ans en arrière et assiste à la reconstitution du passé. Il en va de même pour *L'Odyssée de l'espèce* qui débute par « Il y a dix millions d'années, quelques créatures se mettent debout. (...) Le voyage commence, il faut remonter le temps. Imaginez, nous sommes à -10 millions d'années»⁸¹. » En tant que spectateurs, nous savons où et quand nous nous situons. Nous devenons les témoins privilégiés de l'histoire et nous sommes guidés par des comédiens dans les arcanes du passé. L'utilisation du langage audiovisuel pour reconstituer l'histoire permet de s'approcher de la véracité historique, voire de la dépasser. En effet, la puissance narrative de la fiction permet également d'explorer des possibilités historiques. Dans *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*, l'animation en 3D permet de restituer les différentes étapes de la construction du monument et de dévoiler les secrets de l'architecture de l'édifice. Le téléspectateur pénètre dans la cathédrale et est en mesure d'appréhender son architecture exceptionnelle. Ce docufiction délivre un témoignage de l'histoire mais l'animation est

⁸⁰ Premières minutes de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*, de 00"01'46 à 00"01'56

⁸¹ Premières minutes de *L'Odyssée de l'espèce*, de 00"00'11 à 00"01'16

saisissante de réalisme et dépasse ce qu'un simple documentaire aurait montré. Des séquences en animation montrent les détails de la construction de Notre-Dame de Paris. Par exemple, à la 45^e minute du docufiction, le commentaire déclame : « Pour évacuer les milliers de litres d'eau qui s'abattent à chaque averse sur mes toits, il imagine de creuser le sommet des arcs-boutants, les transformant en gouttières, elles-mêmes raccordées à un vaste réseau de rigoles. À leur extrémité, des gargouilles recracheront l'eau à distance pour préserver les murs. Cette invention géniale me sauvera la vie. » Des images d'animation illustrent chaque idée, la conception de l'architecture de la cathédrale est visuellement montrée. Dans ces séquences, la fiction a donc une dimension documentaire : la puissance narrative de l'animation permet de recréer les détails de l'histoire les plus précis possible. La précision des détails permise par la fiction rend plus crédible l'histoire racontée. L'adhésion du téléspectateur au récit s'appuie non pas sur des preuves ou des éléments authentifiants, comme dans le documentaire, mais sur la cohérence interne et le réalisme du récit qui lui est proposé. Dans un docufiction, la fiction cherche à recréer un cadre spatio-temporel réaliste, à s'approcher au maximum de la réalité, voire de la dépasser. C'est le cas dans *L'Odysée de l'espèce* où, sous le contrôle du conseiller scientifique Yves Coppens, la fiction explore les hypothèses de la science, pour apporter un nouvel éclairage à l'histoire, comme le rapporte Jacques Malaterre sur la confiance que lui a accordé le scientifique Yves Coppens : « engouffre toi dans les zones d'ombre pour essayer de nous ramener des interprétations ou des suppositions scientifiquement acceptables sans mettre de veto. Yves dit très bien que ces interprétations là finalement permettent aux scientifiques d'avoir un nouvel éclairage, plus qu'au-delà de l'interprétation nous on va dans la reconstitution et on donne à voir au grand public, comme on donne à voir aux scientifiques, ce que les choses ont pu être⁸². » En recréant un cadre spatio-temporel, à travers différents éléments dans la scénographie (les costumes, les décors, la précision des détails) et la narration, les téléspectateurs sont projetés dans le passé et l'impression de réalité est totale.

⁸² Propos retranscrits à partir d'un entretien de Jacques Malaterre, intitulé « La préhistoire : source d'angoisse ou d'inspiration ? », réalisé par Sébastien Pagani le 28 septembre 2015 pour le Muséum national d'Histoire naturelle : https://www.canal-u.tv/video/mnhn/la_prehistoire_source_d_angoisse_ou_d_inspiration.18854

B) ...à la récréation : l'impératif de divertissement

a) Séduire le public en amont de la diffusion

Comme l'énonce Isabelle Veyrat-Masson, « Les docufictions (...) sont des programmes de *prime time*, destinés à être programmés à l'heure de la plus grande écoute⁸³ ». Les programmes diffusés en *prime time* sont soumis à certaines contraintes liées à un horaire de programmation réunissant les plus grand enjeux car ils doivent atteindre les plus grosses audiences. Les docufictions historiques de première partie de soirée doivent ainsi répondre à certains critères pour empêcher l'érosion de l'audience à cet horaire stratégique pour les chaînes de télévision. L'histoire est réécrite en faisant en sorte que les téléspectateurs restent pendant toute la durée du programme. Même si les antennes de France Télévisions ne sont pas soumises aux mêmes impératifs d'audiences que les chaînes privées (dont les revenus dépendent de l'audience générée par la publicité), l'audimat reste le critère privilégié pour estimer la pertinence de la programmation. En plus de promettre l'apport de connaissances, les docufictions historiques promettent le divertissement, double promesse que l'on pourrait résumer par la formule « apprendre en s'amusant ». Avant la diffusion, le docufiction est présenté à l'antenne par des bandes annonces, ou dans un dossier destiné à la presse. Ces supports de communication ont pour objectifs de présenter le programme tout en donnant envie aux téléspectateurs de le découvrir. Le but recherché est de séduire le public en amont de la diffusion par une promesse de divertissement et de spectacle. Nous avons ainsi étudié le dossier de presse de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* et avons constaté que ce document utilisait plusieurs leviers. Tout d'abord, la rhétorique du spectacle est invoquée : « France Télévisions offre aux téléspectateurs un spectaculaire voyage au cœur de son incroyable et fascinante histoire⁸⁴. » À l'aide d'adjectifs qualificatifs emphatiques, tels que « spectaculaire », « incroyable » et « fascinante », la cathédrale prend la dimension d'un héros de film, au destin romanesque. En employant l'adjectif « spectaculaire », la forme du docufiction est mise en avant : c'est par sa forme (ici l'animation en 3D et la *motion capture*) que le programme délivre un grand spectacle et un voyage dans le temps et dans le passé. Ensuite, ce sont les registres de la révélation et de l'originalité qui sont utilisés : « L'histoire

⁸³ VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p.129

⁸⁴ D'après le dossier de presse de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*

de la plus célèbre des cathédrales comme on ne l'a encore jamais racontée !⁸⁵ » ; « En 97 minutes, ce film inédit et spectaculaire révèle une histoire méconnue et exaltante, celle d'une cathédrale lancée dans la tempête des siècles⁸⁶ ». L'association dans la même phrase du superlatif « la plus célèbre » et « comme on ne l'a encore jamais racontée » crée un effet de décalage et suscite la curiosité. Quelle information va-t-on découvrir que nous ne savions pas déjà ? À travers ces différents leviers, le dossier de presse de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* promet un programme novateur, qui divertit et instruit à la fois. De même, le dossier de presse de *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*, saison 2, contient tous les ingrédients promettant aux téléspectateurs le divertissement. Dans la phrase, « Une lutte qui s'accomplit par les armes, sur les champs de bataille, mais aussi dans l'intimité : alliances et trahisons, mariages et adultères, complots et meurtres⁸⁷ », les thèmes centraux du programme sont posés. Elle donne des indications précises sur ce que le docufiction va montrer, des scènes de combat mais aussi des scènes intimes. Ces supports de communication de ces programmes promettent donc le divertissement dans le but de convaincre les téléspectateurs de visionner le programme.

b) Délivrer un spectacle en faisant « vibrer » les téléspectateurs

Parce qu'ils sont destinés à être programmés en première partie de soirée, les docufictions historiques sont construits de telle manière qu'ils soient attractifs pour le public. Les promesses délivrées dans les bandes annonces et dossiers de presse des docufictions historiques prennent ainsi forme dans le programme. La fiction permet de réécrire l'histoire en fonction des intentions voulues par les scénaristes. Il s'agit de donner au docufiction une dimension sensationnelle pour le rendre attractif aux téléspectateurs. Cet aspect est notamment permis par les éléments relevant de la fiction dans le docufiction. À la télévision, les résultats d'audience de la fiction sont sans comparaison avec ceux d'un documentaire sur le même sujet. En effet, la fiction est un genre très consommé à la télévision : en 2019, la fiction a réuni en moyenne 3,3 millions de téléspectateurs de quatre ans et plus sur France 2, et réalise une part d'audience de 14,6% en moyenne⁸⁸. En première partie de soirée, 49,2% des fictions, françaises et étrangères diffusées sur les six chaînes nationales historiques enregistrent en 2019 une part d'audience supérieure à la moyenne de leur

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ D'après le dossier de presse de *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*, Saison 2

⁸⁸ D'après les études du CNC, « La diffusion de la fiction à la télévision en 2019 », Avril 2020

diffuseur⁸⁹. Cela concerne notamment TF1, France 2, France 3 et Arte en 2019. Par conséquent, le genre fiction attire des téléspectateurs, plus que le genre documentaire, qui est un genre sous-consommé par rapport à son offre, la part du documentaire dans la consommation télévisée étant de 10% (alors qu'il représente 17% de l'offre de programmes diffusés)⁹⁰. D'après la définition de la fiction, c'est « une création imaginaire, souvent anecdotique, dans une œuvre artistique, littéraire ou cinématographique le plus souvent, constituant un code de lecture entre le créateur et son public⁹¹ ». L'imagination et l'invention sont ainsi au cœur de la fiction. Dans les docufictions, cela se traduit par des personnes et des situations inventées, mais comme nous l'avons développé dans la première partie, ils s'appuient sur une base scientifique. Comme le développe le réalisateur Jacques Malaterre, « Yves a rêvé Lucy, on a essayé de lui concrétiser son rêve parce que nous la science n'a pas autorité sur notre carrière pour nous empêcher d'imaginer⁹² ». Grâce aux possibilités de la fiction, le « rêve » d'un scientifique prend forme dans un personnage, Lucy, qui permet d'incarner une espèce, les Australopithèques. La grande histoire est racontée à travers la petite histoire, avec l'intervention de personnages fictifs. Afin de raconter l'histoire de Notre-Dame de Paris, le docufiction *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* fait intervenir des personnages qui ont réellement existé et qui ont une résonance dans l'esprit des téléspectateurs car ils ont marqué l'histoire de France, tels que l'évêque Maurice de Sully, Louis VII, Saint Louis, Victor Hugo, Viollet-Le-Duc. Il fait également intervenir des personnages fictifs pour ramener la construction de la cathédrale à une dimension plus humaine et plus personnelle. L'histoire de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* n'aurait pas été la même sans l'intervention de personnages fictifs ; en effet, comment raconter l'histoire de la construction de la cathédrale sans faire intervenir les bâtisseurs anonymes qui y ont participé ? En leur donnant corps, grâce au procédé de la *motion capture* qui enregistre les nuances de jeu de vrais acteurs pour les adapter sur des personnages virtuels, les bâtisseurs prennent vie et ont la parole. Ces personnages ont un destin, comme le jeune vagabond Etienne qui devient maître maçon. Cela permet de faire intervenir plusieurs profils de personnages, de densifier le propos et de diversifier les enjeux car les seuls personnages que l'histoire de France retient à cette époque sont les personnes de pouvoir. Comme nous l'a confié Lucile Tien pour le docufiction *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* : « Grâce au docufiction, on pouvait vraiment raconter l'histoire

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ D'après les synthèses du CNC, « Le marché du documentaire », Juin 2019

⁹¹ Définition du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL)

⁹² Propos retranscrits à partir d'un entretien de Jacques Malaterre, intitulé « Docu-fiction sur les hommes préhistoriques : le regard du scientifique ? », réalisé par Sébastien Pagani le 28 septembre 2015 pour le Muséum national d'Histoire naturelle :

https://www.canal-u.tv/video/mnhn/docu_fiction_sur_les_hommes_prehistoriques_le_regard_du_scientifique.18857

des différentes familles. Même la manière narrative qu'on a choisie et la manière esthétique d'utiliser le docufiction, tout ça devait ressembler à la série pour rentrer dans les intrigues des différents pays, ce qui nous a permis de raconter une histoire de l'Europe qui ne soit pas manichéenne mais avec différents points de vue, dans différents pays d'Europe (...). Tout se recroisait un peu alors que si on avait fait un truc plus classique, t'as un point de vue unique, par le docufiction tu peux croiser les points de vue parce que tout passe par les personnages⁹³. ». Le fait de faire intervenir des personnages fictifs permet alors de ramener le docufiction à une échelle plus humaine et susciter ainsi l'émotion. L'utilisation des procédés de la fiction rend possible le fait de toucher le public et d'inspirer une émotion et de « faire sentir » plus facilement qu'un simple documentaire. Un des documentaires à avoir le plus marqué les téléspectateurs en termes d'émotion est à 86% *La Guerre des trônes – Le Dernier des Valois* sur France 5⁹⁴. Les autres catégories de ce classement des documentaires de France Télévisions les plus marquants sont : l'originalité et l'éducation. Au niveau de la réception, les téléspectateurs s'identifient à des personnages. Grâce à la fiction, les docufictions peuvent en effet aborder la question de la psychologie des personnages, thème qui est un vecteur d'émotion. Le téléspectateur se place à l'intérieur de l'histoire, dans la psyché des personnages. Jacques Malaterre résume ainsi la place de l'identification : « Quand le spectateur s'identifie, on reçoit d'autant plus le message parce que le vecteur de l'identification ça va être le vecteur émotion. Je crois qu'il n'y a rien de mieux, en tout cas pour le grand public, que de transmettre le savoir par le biais de l'émotion⁹⁵. » L'utilisation de personnages fictifs permet ainsi aux téléspectateurs de s'identifier aux personnages et vibrer ensemble avec eux.

La télégenie de l'histoire entre également en jeu dans la spectacularisation du docufiction et le divertissement. En effet, la scénographie utilisée pour représenter des périodes historiques comme la Préhistoire, l'histoire ancienne et le Moyen Âge est spectaculaire et l'utilisation des costumes dans les scènes de fiction recrée une atmosphère d'époque. Dans *La Guerre des trônes*, nous voyons par exemple des combats guerriers avec des comédiens en armure. Le coût des costumes représente pour la saison 3 de *La Guerre des trônes* 104 406€, soit environ 19% du budget des six épisodes de 52 minutes⁹⁶. La question esthétique est très importante dans la réception du docufiction,

⁹³ Propos recueillis lors d'un entretien avec Lucile Tien, Responsable du développement de la société de production Pernel Media, réalisé le 22 juillet 2020. L'entretien est disponible dans sa totalité en annexe.

⁹⁴ D'après le document de synthèse du Sunny Side of the Doc 2019-2020 de France Télévisions

⁹⁵ Propos retranscrits à partir d'un entretien de Jacques Malaterre, intitulé « Pourquoi un docu-fiction ? », réalisé par Sébastien Pagani le 25 septembre 2015 pour le Muséum national d'Histoire naturelle : https://www.canal-u.tv/video/mnhn/pourquoi_un_docu_fiction.18847

⁹⁶ Nous nous appuyons ici sur le budget et plan de financement prévisionnels de la saison 3 de *La Guerre des trônes* (6 x 52'). Le budget prévisionnel total des 6 épisodes est de 1 954 672,55€.

comme nous l'a confié Lucile Tien : « il y a aussi un choix de modernité, de raconter des choses qui vont être plus accessible au public par les codes, avec bien sûr l'écueil de ne pas faire du docufiction « cheap », parce que le public va toujours comparer ça avec le cinéma ou à la fiction pure, donc il faut viser un niveau assez haut d'esthétique et de réalisation⁹⁷. »

En outre, un élément clé qui contribue à la dimension spectaculaire du docufiction est la dramatisation. Cela passe notamment par le son, que ce soit par la musique ou la voix-off utilisée pour le commentaire. La musique originale des docufictions a une dimension grandiose, qui vient accentuer le côté spectaculaire du contenu. Le docufiction a souvent un thème, qui revient à différents moments du programme. D'un point de vue artistique, la musique permet d'orienter le sens du programme, de dramatiser le propos et d'appuyer l'émotion. Avec la réforme du soutien à la production documentaire de 2017, le CNC accorde un bonus « musique » si le montant global du programme consacré à la musique est d'au moins 3000€ par heure de programme. Au niveau économique, cela incite les producteurs à intégrer de la musique originale dans le docufiction. Le spectacle est donc visuel mais aussi sonore : le son vient donner une autre dimension aux images, plus spectaculaire et grandiloquent. De plus, la voix-off participe à la dramatisation. Dans *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*, c'est la voix de la comédienne Sophie Marceau qui nous guide dans le programme. Quand elle énonce dans les premières minutes du docufiction : « Je suis Notre-Dame de Paris et voici mon histoire », elle utilise le procédé de la prosopopée pour prendre la parole au nom de la cathédrale, ce qui théâtralise le propos. Dans une interview du réalisateur Emmanuel Blanchard dans l'émission « C à Vous » sur France 5, à la question d'Anne-Elisabeth Lemoine « Pourquoi Sophie Marceau ? », il répond : « Déjà c'est une comédienne géniale. Comme c'est elle qui parle au nom de la cathédrale il fallait une comédienne qui puisse vraiment l'incarner. Et elle a à la fois une espèce de classe, d'élégance, et en même temps quelque chose de tellement simple, direct, populaire. Notre-Dame, je ne l'ai pas écrit comme un personne inaccessible, majestueux, etc, elle fait vraiment partie de la culture populaire et Sophie Marceau elle a ce côté direct.⁹⁸ » La directrice des documentaires de France Télévisions, Catherine Alvaresse affirme la même chose : « On avait fait le parti pris de dire « Je suis Notre-Dame de Paris », ça aurait pu très vite être ridicule, et on savait qu'avec une telle actrice comme Sophie Marceau ça ne le saurait pas⁹⁹. » Le choix de Sophie Marceau s'impose donc pour incarner la cathédrale avec

⁹⁷ Propos recueillis lors d'un entretien avec Lucile Tien, Responsable du développement de la société de production Pernel Media, réalisé le 22 juillet 2020. L'entretien est disponible dans sa totalité en annexe.

⁹⁸ Propos retranscrits de l'émission *C à Vous*, « La grande histoire de Notre-Dame de Paris », diffusée le 18 décembre 2019 sur France 5.

⁹⁹ Propos retranscrits de l'interview de Catherine Alvaresse, directrice de l'unité documentaire de France Télévisions, lors de l'émission de radio « Info Médias » sur France Info le 03 février 2020.

toute l'emphase que cela représente. Le spectacle est donc visuel et sonore, c'est un tout qui divertit les téléspectateurs.

C) Rendre l'Histoire accessible au grand public

a) Une intention fédératrice

Le positionnement en *prime time*, de par les impératifs d'audience, impose de rassembler le plus de téléspectateurs possibles. L'utilisation des procédés de la fiction permet de s'ouvrir à un public plus large, et donc de permettre à un plus grand nombre d'accéder à l'histoire. Le contenu se doit alors d'être accessible au plus grand nombre. Cela passe par le choix de thèmes rassembleurs et grand public. Les thèmes prédominants sont la Préhistoire et l'histoire ancienne, particulièrement l'Égypte et la Rome antique. Ces thèmes semblent en effet exercer une certaine fascination, en témoignent leurs audiences : *Le Dernier jour de Pompéi*, diffusé sur France 2 en février 2004, totalise 8,7 millions de téléspectateurs, soit 32,5 % de part d'audience, ce qui en fait la meilleure audience de la soirée¹⁰⁰, tandis que *L'Odyssée de l'espèce* sur la préhistoire fait 8,74 millions de téléspectateurs sur France 3 en 2003. Au sein de notre corpus, les périodes étudiées sont majoritairement la Préhistoire et le Moyen Âge. Les thèmes abordés sont : la construction de la cathédrale dans *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*, l'histoire de France et de l'Europe dans *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* et l'histoire de l'humanité dans *L'Odyssée de l'espèce*. Ce sont donc des thèmes très généraux, qui racontent notre histoire commune. D'ailleurs, ils racontent tous une histoire sur plusieurs siècles : ce temps long permet d'avoir une vision globale de l'histoire et ainsi d'aborder certains faits historiques ou certains personnages connus du grand public. Par exemple, en trois saisons, *La Guerre des trônes* s'étend sur quatre siècles, du XIVe au XVIIe siècle. Cette amplitude temporelle a permis d'aborder l'histoire de personnages illustres, ancrés dans la mémoire collective, tels que Jeanne d'Arc, Catherine de Médicis ou encore Henri IV. Les téléspectateurs sont plus susceptibles de s'intéresser à une personnalité qu'ils

¹⁰⁰ « Le "Pompéi" de France 2 en tête », Libération, [En ligne] https://www.liberation.fr/medias/2004/02/24/le-pompei-de-france-2-en-tete_470065, mis en ligne le 24 février 2004

connaissent déjà et qui est ancrée dans leur mémoire individuelle. Le choix de sujets « tout public », qui rencontrent un écho collectif, fédèrent ainsi un grand nombre de téléspectateurs. François Garçon appelle cette intention fédératrice « l'œcuménisme¹⁰¹ ». Il l'entend comme le fait de vouloir parler à tout le monde, sans prendre parti, car cela écarterait une partie du public. Il écrit : « Il consiste à tenir un discours avant tout rassembleur. Le ressort de ce prêche n'est nullement idéologique, mais bel et bien économique. Pour atteindre l'audience large que leurs commanditaires ont assignée à ces docufictions, ces films ne doivent en aucune manière diviser le public par des propos iconoclastes ou partisans.¹⁰² » Il ne faut pas diviser l'opinion ni déclencher des « tempêtes au sein des familles¹⁰³. » Il s'agit de raconter une histoire collective, qui rassemble le plus de personnes possibles.

Le choix artistique du sujet rejoint aussi souvent un intérêt commercial, celui de l'exportation du docufiction à l'international. Les docufictions historiques portent majoritairement sur des sujets susceptibles d'intéresser plusieurs pays par l'histoire qu'ils ont en commun. Dans l'entretien que nous avons mené avec Lucile Tien, responsable du développement documentaire dans la société de production Pernel Media, qui a produit le docufiction *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*, elle nous a expliqué cette conjonction entre le choix artistique et l'intérêt économique : « (...) ce qui nous a permis de raconter une histoire de l'Europe qui ne soit pas manichéenne mais avec différents points de vue, dans différents pays d'Europe, ce qui rejoignait aussi l'intérêt purement commercial de le vendre dans plusieurs pays¹⁰⁴. » Dans le plan de financement prévisionnel¹⁰⁵ de la saison 3 de *La Guerre des trônes*, nous constatons effectivement la présence d'un acteur audiovisuel étranger « Ventes territoires germaniques », apporte financièrement 30 000€ soit 1,53% du budget total du film. Les docufictions historiques nécessitant de gros budgets, ils font appel à des coproductions internationales pour prendre en charge une partie du budget total. En contrepartie, le sujet du docufiction doit convenir à plusieurs pays, cela limite donc les choix de thèmes. *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* est par exemple une coproduction AT-DOC, Circus, Solidanim, France Télévisions, Planète+, TV5 Monde, la RTBF et la ZDF. La Belgique (RTBF) et l'Allemagne (ZDF) sont donc deux coproducteurs étrangers qui apportent leur contribution financière au film. *L'Odyssée de*

¹⁰¹ GARÇON François. « Le documentaire historique au péril du « docufiction » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 88, no. 4, 2005, p.105

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ GARÇON François. « Le documentaire historique au péril du « docufiction » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 88, no. 4, 2005, p.106

¹⁰⁴ Propos recueillis lors d'un entretien avec Lucile Tien, Responsable du développement de la société de production Pernel Media, réalisé le 22 juillet 2020. L'entretien est disponible dans sa totalité en annexe.

¹⁰⁵ Voir Annexe n°4

l'espèce, quant à lui, a fait appel à 13 coproducteurs : France 3, RTBF (Belgique), Transparences Productions, 17 Juin Production, Mac Guff Ligne, Pixcom (Canada), Discovery Channel Canada, Channel 4 (Royaume-Uni), RAI (Italie), ZDF (Allemagne), TSR (Suisse), Planète, France 5. Nous pouvons formuler l'hypothèse que ce grand nombre de coproducteurs étrangers vient du fait que, en racontant « l'odyssée de l'espèce », le réalisateur Jacques Malaterre s'adresse non seulement à toutes les générations, mais aussi à tous les pays. *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* s'appuie sur le rayonnement mondial de l'édifice, mais bien que les pays étrangers aient été émus par l'incendie d'avril 2019, ils ne vont pas jusqu'à diffuser un documentaire sur la cathédrale française. *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* peut s'adresser à tous les pays européens qui sont concernés par l'histoire de la construction politique de l'Europe.

b) L'accessibilité du contenu : vers un public familial

En organisant les faits historiques dans une histoire, les docufictions construisent une mémoire collective. La médiatisation de l'histoire réorganise la mémoire collective des téléspectateurs qui découvrent ou redécouvrent des faits historiques ou des personnages, dans une entreprise de vulgarisation de l'histoire. L'histoire devient ainsi accessible à tous les publics, y compris les plus jeunes. Le public du documentaire est un public âgé : en 2018, le public des documentaires est composé à 44,9% de 50 ans et plus¹⁰⁶. Les docufictions historiques, par le fait qu'ils mêlent promesse d'authenticité historique et divertissement, sont accessibles à un public familial et permettent de rajeunir le public du documentaire. En effet, si nous analysons les audiences des docufictions historiques de notre corpus, nous constatons qu'ils intéressent un public plus élargi que celui assez âgé du documentaire. Le mercredi 18 décembre 2019, *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* a réuni 3,68 millions de Français, soit 16,4% du public de quatre ans et plus et 9,1% des FRDA-50¹⁰⁷. Ainsi, ce docufiction a davantage intéressé le public de quatre ans et plus que la cible des « femmes responsables des achats de moins de 50 ans ». Nous pouvons dès lors conclure que ce programme s'est adressé à un public familial, comme l'affirme Catherine Alvresse, directrice des documentaires de France Télévisions dans une interview

¹⁰⁶ D'après les synthèses du CNC, « Le marché du documentaire », Juin 2019.

¹⁰⁷ BOUCHER Kevin, « Audiences : "New Amsterdam" leader en hausse talonné par France 2, succès pour "Burger Quiz" avec Jérôme Commandeur », *Pure Médias*, [En ligne] <https://www.ozap.com/actu/audiences-new-amsterdam-leader-en-hausse-talonne-par-france-2-succes-pour-burger-quiz-avec-jerome-commandeur/587236>, mis en ligne le jeudi 19 décembre 2019

accordée à France Info¹⁰⁸, en réponse à la question « Est-ce que vous travaillez sur des documentaires à destination des jeunes ? » : « Bien sûr, « Notre-Dame de Paris » c'est intéressant, c'est un documentaire plutôt familial, donc on se dit là on touche les jeunes, les plus petits avec les parents ». De la même manière, les audiences de *La Guerre des trônes* démontrent le même résultat : par exemple, pour la saison 3, les deux épisodes du 3 janvier 2019 ont été regardés par 1,09 million de téléspectateurs, soit près de 5% du public de quatre et plus et 1,5% des FRDA-50¹⁰⁹. Cela signifie donc que pour ce genre de programmes, le public est élargi voire familial. La forme du docufiction influe sur la réception du public. L'histoire est racontée à travers un récit vulgarisateur et pédagogique et le recours aux formes de la fiction rend le contenu plus accessible à un public plus jeune, voire familial. Dans le cas de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*, le recours à l'animation est particulièrement pertinent dans la démarche de rendre le contenu accessible à un public élargi. Le dispositif narratif de l'animation permet de reconstruire totalement un univers visuel, donner la parole à des personnages romanesques, tout en respectant les travaux des historiens. Cela permet donc de réunir pédagogie et divertissement dans une forme considérée comme plus attrayante pour un public jeune.

c) Donner des repères au public : l'exemple de la « voix » du docufiction

Afin de rendre l'histoire accessible au grand public, les docufictions historiques donnent des repères aux téléspectateurs, tels que la voix du commentaire ou l'incarnant du programme, qui sont au préalable identifiés par le public. Le choix du narrateur est déterminant dans la réception du programme. On constate que dans chaque docufiction de notre corpus, le commentaire est assuré par un comédien connu du grand public : Charles Berling dans *L'Odyssée de l'espèce*, Sophie Marceau dans *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*, Bruno Solo dans la série *La Guerre des trônes*. Au-delà des compétences des comédiens qui sont en mesure de donner un souffle, un timbre, une tension dramatique, une incarnation à un documentaire, le choix de la voix permet de fédérer un public plus large avec le repère « avec la voix de... » ou « raconté par » pour les téléspectateurs. Dans une interview dans l'émission C à Vous, le réalisateur de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des*

¹⁰⁸ Propos retranscrits de l'interview de Catherine Alvaresse, directrice de l'unité documentaire de France Télévisions, lors de l'émission de radio « Info Médias » sur France Info le 03 février 2020.

¹⁰⁹ MEFFRE Benjamin, « Audiences : "Les touristes" leader devant "Les petits meurtres..." et "NCIS", Bruno Solo au million sur France 5 », *Pure Médias*, [En ligne] <https://www.ozap.com/actu/audiences-les-touristes-leader-devant-les-petits-meurtres-et-ncis-bruno-solo-au-million-sur-france-5/587728>, mis en ligne le samedi 04 janvier 2020

siècles Emmanuel Blanchard est interrogé sur le choix de la voix de Sophie Marceau : « Elle a à la fois une espèce de classe, d'élégance, et en même temps quelque chose de tellement simple, direct, populaire. Notre-Dame, je ne l'ai pas écrit comme un personne inaccessible, majestueux, etc, elle fait vraiment partie de la culture populaire et Sophie Marceau elle a ce côté direct¹¹⁰. » Sophie Marceau est identifiée dans la culture populaire et cela confère un attrait supplémentaire pour le programme qui porte la voix d'une comédienne française célèbre. Le choix du narrateur s'est également posé dans *La Guerre des trônes*, d'autant plus qu'il s'agit ici d'un narrateur incarnant, donc présent à l'image. Il devient l'image du docufiction, il est le passeur de l'histoire qui est racontée. « On voulait apporter de la nouveauté et c'est vrai que ça pouvait paraître insolite Bruno Solo au premier abord. Mais déjà l'insolite ça peut faire venir, il est assez grand public, et je trouve qu'il est très bon dans l'exercice et en fait finalement à mon avis d'après les retours qu'on a ça fonctionne bien, d'ailleurs il est maintenant assez bien identifié comme un incarnant histoire. Il a gagné de la légitimité qui n'était pas évidente au début¹¹¹. », nous confie Lucile Tien. Le choix de Bruno Solo, qui est notamment célèbre pour ses rôles dans des comédies et non pour son érudition en histoire, démontre la démarche de vulgarisation du docufiction et d'accessibilité du contenu. La réputation des comédiens et le fait qu'ils soient « grand public », donc identifiés par les téléspectateurs, entrent donc en jeu et est un argument supplémentaire pour vendre le programme aux téléspectateurs. L'aspect marketing est ainsi non négligeable dans le choix de la voix. C'est parce que ce sont des programmes de *prime time*, destinés à être programmés à une heure où l'enjeu d'audience est plus fort, et qui bénéficient donc de plus grands budgets, que ces docufictions peuvent compter sur de telles voix. L'enregistrement d'une voix-off est en effet très cher dans le budget d'un documentaire mais participe à rendre l'histoire accessible au grand public et donc fédérer le plus de téléspectateurs possibles.

Le docufiction historique est un objet télévisuel de *prime time* : il est destiné à être programmé en première partie de soirée où les enjeux d'audience sont les plus importants. À ce titre, le programme est construit de telle manière qu'il vise à rassembler le plus de téléspectateurs possibles. La forme du docufiction est particulièrement cohérente dans cette démarche car les procédés de la fiction permettent une réécriture de l'histoire qui soit la plus attrayante possible pour le grand public. L'utilisation de la fiction produit des effets de réel

¹¹⁰ Propos retranscrits de l'émission *C à Vous*, « La grande histoire de Notre-Dame de Paris », diffusée le 18 décembre 2019 sur France 5.

¹¹¹ Propos recueillis lors d'un entretien avec Lucile Tien, Responsable du développement de la société de production Pernel Media, réalisé le 22 juillet 2020. L'entretien est disponible dans sa totalité en annexe.

qui transposent le passé dans le présent de la diffusion : les téléspectateurs assistent à la re-création du passé dans le présent, ce qui leur assigne la posture de témoins privilégiés de l'histoire. Nous avons également étudié les caractéristiques relevant de la fiction dans les docufictions historiques en analysant ce qui relevait du divertissement, un des impératifs du *prime time*. Le docufiction utilise une nouvelle forme de mise en récit, différente du documentaire historique. Le producteur Fabrice Coat de la société de production Program33 qui a produit le docufiction *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* défend cette thèse : « le documentaire a su sortir de sa posture d'ascétisme, de sa gangue de connaissance pure pour flirter avec d'autres genres, et inventer des nouvelles formes de mise en récit¹¹² ». Ainsi, nous pouvons avancer que le docufiction démocratise l'histoire à la télévision en utilisant les ingrédients de la fiction. Le docufiction historique, qui rassemble savoir et divertissement, est-il pour autant une forme de médiatisation de l'histoire performante pour les producteurs et diffuseurs ?

¹¹² Propos retranscrits de Fabrice Coat, producteur de Program33, dans le making-of de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*

3^e PARTIE

Entre savoir et divertissement, un genre amené à se renouveler pour réinventer les formes du docufiction historique

Premier diffuseur et premier investisseur engagé au service du documentaire, France Télévisions propose sur ses antennes de nombreux documentaires, abordant diverses thématiques (histoire, sciences, société, etc). France Télévisions revendique également toutes les formes pour ses documentaires, comme autant d'expériences éditoriales et artistiques. Cette diversité formelle inclut des formes hybrides dans lesquelles le docufiction a toute sa place. Néanmoins, ce genre subit depuis ses débuts de vives critiques relatives à sa forme en inadéquation avec les exigences du propos historique. Le docufiction historique a ainsi dû trouver sa légitimité en recherchant des solutions pour contourner les contraintes liées à sa nature hybride. Quel avenir le docufiction a-t-il dans l'offre audiovisuelle historique ? Est-ce un genre condamné à disparaître ou peut-il se réinventer ? Dans cette partie, nous étudierons les défis auquel fait face aujourd'hui le docufiction historique : ses contraintes formelles, ses contraintes de production et sa nécessaire adaptation et innovation dans le paysage audiovisuel français.

A) Des contraintes inhérentes à la forme du docufiction historique

a) La grammaire télévisuelle face à la rigueur historique, les limites du docufiction historique ?

Le docufiction historique est un genre soumis à de nombreuses critiques. Sa forme est particulièrement mise en cause du fait du mélange des genres, entre documentaire et fiction. Dès les débuts du genre, en 2004, la presse titrait « La télé s'entiche du docufiction,

pour le meilleur et pour le pire »¹¹³, en annonçant : « Une bonne et une mauvaise nouvelle. La bonne, d'abord : le documentaire devient un prime time à succès sur les écrans télé. Et la mauvaise : le documentaire devient un prime time à succès sur les écrans télé¹¹⁴. » et en évoquant un « mode mi-figue mi-raisin¹¹⁵ ». Le premier docufiction français, *L'Odyssée de l'espèce*, malgré ses très bonnes audiences, fait déjà couler de l'encre, en témoigne la critique de François Joste, professeur à l'université Paris-III et analyste des médias : « Ce programme cède à une facilité désormais fréquente à la télévision, consistant à ne pas faire de différence entre fiction et réalité (...). Il aurait fallu davantage prévenir les téléspectateurs, qui risquent de tout prendre pour argent comptant. Pourquoi ne pas avoir prévu un débat à l'issue de la diffusion ?¹¹⁶ » Plus récemment, lors de la diffusion de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*, Télérama écrivait « Si le dessin-animé respecte les grandes étapes de la construction du monument, la fiction pointe aussi le bout de sa gargouille. (...) Le parti pris devrait plaire aux plus jeunes, les autres s'intéresseront peut-être davantage aux quelques séquences documentaires qui viennent émailler l'histoire¹¹⁷. » Ainsi, c'est sur l'appartenance à deux genres, la fiction et le documentaire, et le mélange entre les deux que le débat porte. Et c'est parce que le docufiction historique mélange les genres et brouille les frontières entre documentaire et réalité qu'il est jugé sévèrement. En effet, la question du contrat de lecture est essentiel ici : ce qui est reproché au docufiction historique, c'est de prétendre dire la vérité, et de déguiser ce qui relève de la fiction en vérité absolue. À l'aide des atours de la fiction, le docufiction délivrerait des connaissances erronées. Dès lors, le contrat de lecture originel serait trompeur, et la vulgarisation scientifique tournerait à la simplification à l'extrême, jusqu'à déposséder l'oeuvre de toute rigueur historique. Le mélange des genres et le flottement entre le documentaire et la fiction aurait pour conséquence un genre sans effet, qui échoue dans tous ses objectifs, comme le démontre l'analyste François Niney : « Dans le docu-fiction, chacun des deux termes cherche à se faire passer pour l'autre ! Le documentaire voudrait être "vraiment" distrayant, et la fiction "réellement" scientifique ! Le résultat de ce mélange n'est évidemment ni l'un ni l'autre. Le docu-fiction est non seulement un faux documentaire, une manoeuvre frauduleuse cherchant à faire passer ses simili pour la Vérité historique ("ça s'est vraiment passé comme ça"), mais aussi une fausse fiction : en prétendant se faire accroire comme non-fiction, se faire valoir "pour de vrai", la fiction

¹¹³ PEIGNE-GIULY Annick, « La télé s'entiche du docufiction, pour le meilleur et pour le pire », *Libération*, [En ligne] https://www.liberation.fr/medias/2004/07/02/la-tele-s-entiche-du-docufiction-pour-le-meilleur-et-pour-le-pire_485143, mis en ligne le 2 juillet 2004

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ LEPOITTEVIN Stéphane, « Le triomphe de "l'Odyssée de l'espèce" », *Le Parisien*, [En ligne] <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/le-triomphe-de-l-odysee-de-l-espece-09-01-2003-2003718205.php>, mis en ligne le 9 janvier 2003

¹¹⁷ Voir Annexe n°5

abandonne toute ambition et invention dramatiques au bénéfice d'une fausse actualité dramatisée à "effet de réel". On perd donc sur les deux tableaux¹¹⁸. »

Les critiques sur le mélange des genres assurent l'incompatibilité entre les deux genres, le documentaire et la fiction. Cette incompatibilité peut s'expliquer par un décalage entre la grammaire télévisuelle, qui suppose une écriture médiatique particulière, et la méthode historique qui doit se soustraire à une méthodologie rigoureuse telle que la vérification des sources, le respect de la distance par rapport aux faits et la réflexivité dans le propos défendu. Le chercheur en sciences de l'information et de la communication Michel Mathien défend ainsi la thèse d'une incompatibilité entre le propos historique et la médiatisation de l'histoire car les deux domaines poursuivent des méthodes et finalités différentes : « la méthode historique impose de la rigueur, de l'humilité et une distance par rapport aux faits et aux hommes qui ne sied guère au style médiatique, impliqué dans l'actuel, dans l'émotif, dans la sensation du moment. (...) Il en résulte parfois une ré-écriture émotive de l'histoire qui n'a plus guère à voir avec la méthode historique¹¹⁹. » En recherchant l'émotion et l'identification des téléspectateurs imposées par la programmation en *prime time*, les objectifs de la fictionnalisation de l'histoire ne concordent effectivement pas avec la méthode historique. Le docufiction historique poursuivrait donc deux volontés contradictoires : la médiatisation de l'histoire et la volonté de toucher une large audience. Ce qui est pointé du doigt, c'est que la médiatisation de l'histoire se soustrait aux codes télévisuels du *prime time* et de la dictature de l'audimat. La réécriture de l'histoire se fait pour plaire au plus grand nombre. C'est le concept de « l'historytainment », un divertissement à dimension historique destiné aux téléspectateurs sans connaissances particulières sur le sujet traité. Dans cette logique, le propos historique se doit d'être grand public. Les faits historiques sont donc sélectionnés pour toucher une large audience, ce qui donne lieu à une réécriture tronquée voire erronée de l'histoire. Par sa transposition télévisuelle, un fait historique devient un événement médiatique et sort de la vérité. Pour Isabelle Veyrat-Masson, ces programmes seraient des « propositions subjectives¹²⁰ » plutôt que la vérité absolue et plus qu'une « confusion des genres¹²¹ », les docufictions historiques proposent une « confusion de la vérité¹²² ». Par conséquent, ces critiques sur la forme des docufictions historiques portent à la fois sur le mélange des genres, jugé inefficace sur les objectifs du docufiction, à savoir éduquer et divertir, et sur l'incompatibilité entre deux

¹¹⁸ NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, p.155

¹¹⁹ CHAMOIX Jean-Pierre, « Michel MATHIEN (dir.) (2005), La médiatisation de l'histoire, ses risques et ses espoirs », *Communication* [En ligne], Vol. 24/2 | 2006, mis en ligne le 22 août 2012.

¹²⁰ VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck, 2008

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

méthodes, historiques et médiatiques, a fortiori télévisuelle de *prime time*. Du côté de la réception des docufictions historiques, ils sont jugés comme des objets télévisuels réunissant toutes les contradictions. La limite à ne pas franchir est celle des inexactitudes et des mensonges historiques.

Les docufictions historiques récents, tels que ceux étudiés dans notre corpus *Notre-Dame de Paris*, *l'épreuve des siècles* et *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*, ont néanmoins relativement séduit la presse et les détracteurs se sont faits assez rares. En effet, *Télérama* a donné un T au docufiction sur la cathédrale tandis que la critique du *Figaro* lui délivrait la note de 15/20 en notant que « Même si les images 3D manquent parfois de fluidité, on finit par se prendre au jeu. Car l'intérêt du docufiction est de rappeler que la cathédrale n'a cessé de se métamorphoser et a occupé diverses places politiques et symboliques à travers les siècles¹²³. » Pour *La Guerre des trônes*, Le Figaro lui attribuait la note de 16/20 en saluant la prestation de Bruno Solo qui a trouvé « le ton juste, à la fois sérieux et décontracté¹²⁴. »

b) Un choix formel vecteur de nombreuses contraintes

Du côté de la production des docufictions historiques, les contradictions entre le langage de la fiction et celui de la science exigent de trouver des solutions originales qui sacrifient souvent des éléments de la fiction. Les écueils à éviter sont nombreux, tels que l'anachronisme, le manque de rigueur historique ou la fausseté. Comment rester fidèle à l'histoire quand il faut par exemple insérer des dialogues dans la fiction ? La question des dialogues est en effet une problématique majeure pour les producteurs, comme nous l'expliquait Lucile Tien : « Nous en l'occurrence on a fait le choix de ne pas mettre de dialogue pour ne pas créer une fausse impression parce que si tu fais un truc historique c'est bizarre d'entendre parler avec un langage moderne des gens qui au Moyen Age n'utilisaient pas le même langage. Ça peut sonner faux si tu n'as pas un bon dialoguiste, et puis il y a un truc de véracité historique où les gens vont être hyper vigilants donc nous on ne met que des interjections de temps à autre, sur des paroles qui ont été retranscrites et on sait qu'elles ont été prononcées, en tout cas d'après les chroniqueurs de l'époque, donc on

¹²³ Voir Annexe n°6

¹²⁴ *Ibid.*

est au plus près de la rigueur historique¹²⁵. » La rareté des dialogues va de pair avec le jeu des comédiens, qui ne doivent pas surjouer, au risque de tomber dans la dramatisation à outrance, et de perdre en vraisemblance historique. Cela sacrifie la dimension dramatique de la fiction, qui peut faire perdre au programme sa dimension émotionnelle. Néanmoins, cela comporte un avantage économique : éviter les dialogues permet d'exporter le programme plus facilement à l'international puisqu'il suffit de remplacer la voix off pour en faire une version internationale. De même, lorsqu'il s'agit d'un docufiction utilisant de vrais comédiens, ceux-ci sont la plupart du temps inconnus, comme dans *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*. Le budget restreint des docufictions historiques ne leur permet pas de s'offrir des têtes d'affiches, qui de toute façon, s'orientent naturellement vers des projets de fiction.

François Niney distingue deux approches de la reconstitution événementielle ou historique : la simulation et la réflexion. La simulation repose sur la vraisemblance de l'action rejouée qui recrée le passé. François Niney inclut le docufiction dans la simulation : « l'enjeu dramatique, et la compréhension des conduites humaines qu'il met en scène, prennent le pas sur la fidélité historique (...). La justesse des passions et des mobiles, l'exemplarité des situations et la force de l'interprétation comptent plus que le détail "vrai". En sacrifiant ceux-là à celui-ci, le docu-fiction perd, lui, sur les deux tableaux. Prétendant montrer les choses "comme elles se sont passées", d'une part il réduit l'Histoire (History) à une fable (story : "il était une fois...") ; d'autre part, il renonce à tout ce qu'a de fort et inventif l'interprétation (puisque'il prétend ne pas en être une !). Le docu-fiction perd ainsi, et la vérité historique, et toute vérité dramatique¹²⁶. » Ainsi, la reconstitution historique basée sur la simulation échoue sur ses deux objectifs, éduquer et divertir, puisque les exigences de l'un phagocyte l'autre, réduisant à néant les effets escomptés. À l'inverse, la forme réflexive selon François Niney questionne l'écart entre le passé et le présent en utilisant par exemple les images d'archives non pas comme des simples illustrations du passé mais comme comme des signes de l'esprit du temps qu'on interroge via un va-et-vient entre avant et maintenant, entre passé et présent. Les films optant pour ce mode réflexif ne mettent pas en scène un scénario qui déroule un drame mais leur propre enquête analysant les points de vue contradictoires, les libérant de toutes ces contraintes relatives à la forme de la reconstitution historique basée sur la simulation. Le choix du docufiction pour médiatiser l'histoire est par conséquent un choix exigeant qui impose des contraintes liées à la nature de l'objet (jeu plat des acteurs, pas ou peu de dialogues, acteurs inconnus). En choisissant

¹²⁵ Propos recueillis lors d'un entretien avec Lucile Tien, Responsable du développement de la société de production Pernel Media, réalisé le 22 juillet 2020. L'entretien est disponible dans sa totalité en annexe.

¹²⁶ NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, p.48

la forme de l'animation, le docufiction *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* a contourné ces problèmes mais cela s'est fait au prix d'un travail colossal : chaque séquence voire chaque plan devait être fait en concertation avec les conseillers historiques pour être sûr de ne pas commettre d'inexactitude historique. Tout était à écrire puisque l'animation partait d'une page blanche et chaque élément de décor ne devait pas souffrir d'anachronisme ou d'inexactitude. Les auteurs se sont ainsi posés de nombreuses questions telles que quels outils utilisaient les bâtisseurs de cathédrales ? Quelle était la forme du ciseau ? Quelle était la forme du marteau ? À quoi ressemblaient les blocs de pierre ? La construction de ce docufiction ne s'est donc pas fait au détriment des connaissances historiques mais plutôt à partir de ces connaissances.

B) Une réalité économique qui freine le développement des docufictions historiques

a) Un genre difficile à produire

Même si les docufictions historiques restent des programmes performants pour le diffuseur, de nombreuses contraintes économiques freinent leur développement. Les docufictions historiques sont tout d'abord des produits chers à produire. En effet, la production d'un docufiction coûte certes moins cher qu'une fiction mais beaucoup plus cher qu'un documentaire. La saison 3 de *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* a coûté près de deux millions d'euros pour six épisodes de 52 minutes, tandis que le budget de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* avoisine les 3,5 millions d'euros pour 100 minutes de programme et a nécessité trois ans et demi de production. Cela est dû à la forme du docufiction qui nécessite une équipe de production de fiction, ce qui coûte très cher. Nous constatons effectivement dans les génériques de fin de notre corpus que nous sommes en présence d'une équipe de production de fiction : nous y trouvons les comédiens, l'équipe responsable du casting, les assistants réalisateurs, le scripte et tous les métiers relevant des décors et costumes (chef décorateur, chef costumier, accessoiriste, habilleurs, coiffeurs, maquilleurs, effets spéciaux), qui ne sont pas présents dans la production d'un documentaire. Dans le cas d'une oeuvre tout en animation comme *Notre-Dame de Paris*,

l'épreuve des siècles, le générique crédite majoritairement toutes les sociétés qui se sont occupées de la modélisation, de l'animation 3D et de la *motion capture*. En ajoutant tout ce personnel, le docufiction historique est très cher à produire. Dans le cas de la saison 3 de *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*, le coût de l'interprétation revient à 102 012€, celui des décors et costumes à 104 406€ et le coût relatif au personnel est de 450 745€ dont 15 820€ pour le casting, 34 440€ pour le maquillage, la coiffure et les costumes et 23 060€ pour la décoration¹²⁷. Ces frais s'ajoutent à tous les frais constitutifs de la production d'un documentaire. Par conséquent, la partie fiction d'un docufiction rend le programme très cher à produire, beaucoup plus qu'un documentaire qui évite tous ces coûts relatifs aux scènes de fiction. Dans notre entretien avec Lucile Tien, elle nous assurait : « C'est vraiment difficile de faire du docufiction assez quali, ne serait-ce que pour les costumes, les décors, même d'avoir des bons réal, sur *La Guerre des trônes* il y a une efficacité au tournage, tout est optimisé et condensé pour pouvoir tenir et faire un truc vraiment bien visuellement avec les budgets de docu¹²⁸ ». Malgré ces contraintes, il faut viser un haut niveau d'esthétisme et de réalisation pour produire un objet télévisuel diffusable en *prime time*.

Au coût élevé des docufictions historiques s'ajoutent des financements complexes. En effet, les coûts doivent être compensés par des financements plus massifs. Le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) a un important rôle à jouer dans le financement des docufictions car il apporte une grande partie des financements aux sociétés de production, en parallèle des diffuseurs qui prennent en charge une partie conséquente du budget. D'après le plan de financement de la saison 3 de *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*¹²⁹, les principaux acteurs du financement de la série sont le diffuseur France 5 qui apporte 39,90% du budget, ainsi que le CNC qui en prend en charge 19,34%. Ces acteurs financent donc à deux plus de la moitié du docufiction, soit 59,24%. Sur un budget total de 1 954 672,55€ pour six épisodes, ils apportent environ 1 158 000€. Il reste néanmoins 796 724€ que le producteur ne peut pas financer seul (dans le cas de Pernel Media, la société de production prend en charge 24,13% du budget). D'où la nécessité pour les producteurs de trouver différents coproducteurs d'envergure internationale pour prendre en charge des budgets élevés, comme nous l'a expliqué Lucile Tien : « Tu es obligé de le faire en coproduction déjà, il n'y a que France 2 et peut-être Arte qui peuvent financer à

¹²⁷ Sommes issues du budget prévisionnels de la saison 3 de *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*, sommes confidentielles (voir Annexe n°3).

¹²⁸ Propos recueillis lors d'un entretien avec Lucile Tien, Responsable du développement de la société de production Pernel Media, réalisé le 22 juillet 2020. L'entretien est disponible dans sa totalité en annexe.

¹²⁹ Voir Annexe n°4

100% un docufiction. Sur tous ces projets, même si on avait des budgets du groupe Canal ou France Télévisions, on avait quand même besoin d'aller chercher un ou deux diffuseurs à l'international, le distributeur, et le CNC¹³⁰. » Nous constatons effectivement dans les docufictions de notre corpus le nombre important de coproducteurs sur un même projet. Par exemple, le docufiction *L'Odysée de l'espèce* est une coproduction France 3, Transparences Productions, 17 Juin Production, Production Pixcom, RTBF, Mac Guff Ligne, en association avec Radio Canada, Discovery Channel Canada, Channel 4, RAI, ZDF, Télévision Suisse Romande, Planète, France 5, TV5 Monde, FTI. Tous ces acteurs ont donc pris part au plan de financement et ont apporté une somme d'argent en s'engageant dans le projet. Néanmoins, pour trouver des coproducteurs internationaux, le sujet doit être compatible pour l'international¹³¹, ce qui rejoint l'enjeu de rendre le programme attrayant pour le grand public.

b) Le rôle du CNC dans le financement des docufictions historiques

Si nous nous focalisons davantage sur le rôle du CNC, le documentaire est un genre très soutenu par le CNC. 45 % du volume horaire total des oeuvres audiovisuelles soutenues par le CNC étaient des documentaires en 2019. C'est de loin le premier genre soutenu par le CNC en nombre d'heures produites. En effet, presque 2500 heures de documentaire ont été soutenues en 2017 par le CNC, contre 900 pour la fiction¹³². Le documentaire est également le deuxième genre soutenu par le CNC en valeur, après la fiction, ce qui s'explique par des budgets beaucoup plus élevés pour la fiction par rapport au genre documentaire. En 2017, le CNC a apporté financièrement 80,8 millions d'euros pour les documentaires, contre 84,2 millions d'euros pour la fiction. Mais si le documentaire est un genre bien soutenu financièrement par le CNC, qu'en est-il du docufiction ? Le docufiction historique n'est pas clairement abordé dans les interventions du CNC. Le secteur audiovisuel du CNC est divisé en plusieurs catégories : la fiction, le documentaire, l'animation, les oeuvres audiovisuelles, le spectacle vivant. Or, le docufiction, en raison de sa nature hybride, appartient à plusieurs catégories à la fois. Dans ses perspectives 2019, le CNC déclarait que « les oeuvres hybrides ne constituent pas un genre en soi¹³³ » et que «

¹³⁰ Propos recueillis lors d'un entretien avec Lucile Tien, Responsable du développement de la société de production Pernel Media, réalisé le 22 juillet 2020. L'entretien est disponible dans sa totalité en annexe.

¹³¹ Nous avons détaillé ce point dans le C) a) de la deuxième partie de ce mémoire.

¹³² Voir Annexe n° 7

¹³³ D'après le document du CNC « Le soutien au documentaire de création - Sunny Side of the Doc - La Rochelle - Mardi 26 juin 2018 »

l'hybridation s'entend comme le recours à des techniques relatives à plusieurs genres pour un même programme¹³⁴ ». Ainsi, les objectifs du CNC sont de modifier le règlement général des aides financières (RGA), lui permettant d'adapter le calcul du soutien généré en fonction de critères objectifs basés sur les dépenses. Le dispositif de soutien des oeuvres hybrides serait sélectif, ce qui signifie que chaque projet ferait l'objet d'une étude approfondie de la part du CNC pour analyser les dépenses et accorder une aide financière en fonction de celles-ci. Ce principe s'oppose au soutien automatique, qui suppose qu'une société de production détienne un compte auprès du CNC qui lui fait générer automatiquement des ressources financières accumulées grâce à de précédents projets. Cette analyse des dépenses se ferait en comparant les dépenses de fabrication les plus importantes par rapport au genre de qualification d'entrée de l'oeuvre. Par exemple, si un docufiction historique s'est identifié comme un documentaire (documentaire étant sa « qualification d'entrée ») et que les dépenses les plus importantes sont relatives à la fiction ou à l'animation, alors le calcul du soutien généré aura comme référence ce genre. Ainsi, le docufiction *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* a bénéficié du fonds de soutien audiovisuel documentaire d'un montant bonifié en raison de son format hybride. Nous pouvons conclure que les financements ne sont pas proportionnels aux audiences ni au positionnement en *prime time* des docufictions historiques comme l'affirme l'historien François Garçon (« parce qu'il accède aux audiences maximales, le docufiction est évidemment fondé à solliciter les financements de rêve que justifient les audiences de masse. »¹³⁵). Actuellement, les financements des docufictions par le CNC se fondent sur des critères objectifs basés sur les dépenses, établies selon un devis prévisionnel remis au CNC au cours de la production du docufiction. Mais le financement d'une oeuvre ne dépend pas seulement du CNC : le documentaire audiovisuel est un genre financé à 50% par les diffuseurs¹³⁶, comme nous l'avons analysé pour la série documentaire *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*. Si un docufiction ne trouve pas d'engagement de la part d'un diffuseur, son financement est donc presque impossible.

c) Les docufictions historiques, une stratégie de programmation performante pour le diffuseur ?

¹³⁴ D'après le document du CNC « Le soutien au documentaire de création - Sunny Side of the Doc - La Rochelle - Mardi 26 juin 2018 »

¹³⁵ GARÇON François. « Le documentaire historique au péril du « docufiction » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 88, no. 4, 2005, p.99

¹³⁶ D'après les synthèses du CNC, « Le marché du documentaire », Juin 2019

Afin de déterminer si les docufictions historiques sont des programmes performants et si la stratégie de programmation en *prime time* est efficace, nous allons analyser leurs audiences. Nous souhaitons ajouter que nous comparons ici des programmes diffusés sur des chaînes différentes, qui n'ont pas les mêmes échelles de résultats d'audience. Nous pensons néanmoins que cette méthode est pertinente dans le sens où nous cherchons à savoir si les docufictions historiques sont des programmes performants, nous pouvons pour cela analyser les audiences de ces programmes, toutes chaînes comprises. Il s'agit d'analyser comment les docufictions se placent par rapport aux autres programmes d'une même soirée et comment ils se situent dans l'audience moyenne de la chaîne.

En 2003, *L'Odyssée de l'espèce* a rassemblé 8,7 millions de téléspectateurs, soit 34,2 % du public présent devant la télévision. Cette audience exceptionnelle pour France 3 est un score « à la TF1¹³⁷ » et est à cette époque l'une des plus belles réussites de France 3 depuis sa création. En 2017, le public découvre la série historique *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* sur France 5. Elle s'impose progressivement comme la « collection historique phare de France 5¹³⁸ » et permet à la chaîne de réaliser ses meilleures audiences. En effet, si nous nous concentrons sur la dernière saison en date, la saison 3 diffusée en décembre 2019, elle réunit en moyenne un million de téléspectateurs. Le vendredi 20 décembre 2019, date de la diffusion des deux premiers épisodes de la saison, la série a rassemblé 947.000 de téléspectateurs, soit une part de marché de 4,4% auprès du public âgé de 4 ans et plus¹³⁹. La semaine suivante, les deux épisodes ont été regardés par 1,20 million de téléspectateurs, soit 6,0% du public¹⁴⁰. Le dernier jour de diffusion, le vendredi 3 janvier 2019, a réuni 1,09 million de téléspectateurs, soit près de 5,0% du public¹⁴¹. Ces résultats d'audience sont très satisfaisants pour la chaîne France 5, à tel point que sur les audiences de décembre 2019, France 5 se place en cinquième position des

¹³⁷ LEPOITTEVIN Stéphane, « Le triomphe de "l'Odyssée de l'espèce" », Le Parisien, [En ligne] <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/le-triomphe-de-l-odysee-de-l-espece-09-01-2003-2003718205.php>, mis en ligne le 9 janvier 2003

¹³⁸ DEZERAUD Pierre, « "La Guerre des Trônes : la véritable histoire de l'Europe" : France 5 lance la saison 3 ce soir », *Pure Médias*, [En ligne] <https://www.ozap.com/actu/la-guerre-des-trones-la-veritable-histoire-de-l-europe-france-5-lance-la-saison-3-le-20-decembre/586195>, mis en ligne le vendredi 20 décembre 2019

¹³⁹ GAZZANO Christophe, « Audiences : France 2 net leader devant TF1, "NCIS" en hausse sur M6, "La Guerre des Trônes" de retour en baisse », *Pure Médias*, [En ligne] <https://www.ozap.com/actu/audiences-france-2-net-leader-devant-tf1-ncis-en-hausse-sur-m6-la-guerre-des-trones-de-retour-en-baisse/587362>, mis en ligne le samedi 21 décembre 2019

¹⁴⁰ GUADALUPE Florian, « Audiences : "NCIS" leader devant France 2, gros flop pour "L'Aventure Robinson", France 5 et Arte au-dessus du million », *Pure Médias*, [En ligne] <https://www.ozap.com/actu/audiences-ncis-leader-devant-france-2-gros-flop-pour-l-aventure-robinson-france-5-et-arte-au-dessus-du-million/587566>, mis en ligne le samedi 28 décembre 2019

¹⁴¹ MEFFRE Benjamin, « Audiences : "Les touristes" leader devant "Les petits meurtres..." et "NCIS", Bruno Solo au million sur France 5 », *Pure Médias*, [En ligne] <https://www.ozap.com/actu/audiences-les-touristes-leader-devant-les-petits-meurtres-et-ncis-bruno-solo-au-million-sur-france-5/587728>, mis en ligne le samedi 04 janvier 2020

chaînes de télévision selon les scores d'audience publiés par Médiamétrie, derrière TF1, France 2, France 3 et M6. Ce score est en partie dû au retour de la série *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* qui a permis à France 5 d'atteindre ce score, aux côtés des belles performances de l'émission « Échappées belles » et de la rediffusion du numéro de « Rendez-vous en terre inconnue » avec Franck Gastambide¹⁴². De 2017 à 2019, *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* a maintenu ses audiences au même niveau, ce qui confirme le succès de ce docufiction. En effet, en 2018, le début de la saison 2 avait rassemblé en moyenne 1,01 million de téléspectateurs, un score assez similaire à la saison 1. Sans commune mesure avec les audiences des chaînes de France Télévisions leaders (France 2 et France 3), *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* permet néanmoins à France 5 d'atteindre ses plus grosses audiences annuelles.

Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles a également été un docufiction historique très performant. Diffusé le mercredi 18 décembre 2019 sur France 2, il a propulsé France 2 en deuxième position des audiences de la soirée, derrière TF1. Ce docufiction a réuni 3,68 millions de téléspectateurs, soit 16,4% du public de quatre ans et plus et 9,1% des FRDA-50¹⁴³. En ajoutant les audiences du replay, ce programme a étendu son audience à 5,7 millions de téléspectateurs¹⁴⁴. C'est un record en replay pour un documentaire sur france.tv, soit la deuxième meilleure performance de la saison (hors replay). Ce programme a aussi permis à la chaîne France 2 de réaliser un très bon mois de décembre 2019, à 13,3% de part d'audience, en progression de 0,2 point par rapport à décembre 2018¹⁴⁵. Le succès de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* s'inscrit dans cette dynamique, parmi d'autres succès de la chaîne sur cette période, comme son bloc d'access leader et ses fictions (*Tropiques criminels*, *Le crime lui va si bien*). Ce programme est aussi en tête des 129 documentaires diffusés sur France Télévisions qui ont franchi la barre du million de téléspectateurs¹⁴⁶, preuve de la performance de ce docufiction. Nous pouvons comparer ce score à celui d'un documentaire de forme classique diffusé sur la même chaîne en *prime*

¹⁴² MEFFRE Benjamin, « Audiences décembre : TF1 leader stable, TMC, L'Equipe, RMC Découverte et Arte en forme, les chaînes info en repli », *Pure Médias*, [En ligne] <https://www.ozap.com/actu/audiences-decembre-tf1-leader-stable-tmc-l-equipe-rmc-decouverte-et-arte-en-forme-les-chaines-info-en-repli/587611>, mis en ligne le lundi 30 Décembre 2019

¹⁴³ BOUCHER Kevin, « Audiences : "New Amsterdam" leader en hausse talonné par France 2, succès pour "Burger Quiz" avec Jérôme Commandeur », *Pure Médias*, [En ligne] <https://www.ozap.com/actu/audiences-new-amsterdam-leader-en-hausse-talonne-par-france-2-succes-pour-burger-quiz-avec-jerome-commandeur/587236>, mis en ligne le jeudi 19 décembre 2019

¹⁴⁴ Information issue de l'interview de Catherine Alvaresse, directrice de l'unité documentaire de France Télévisions, lors de l'émission de radio « Info Médias » sur France Info le 03 février 2020.

¹⁴⁵ MEFFRE Benjamin, « Audiences décembre : TF1 leader stable, TMC, L'Equipe, RMC Découverte et Arte en forme, les chaînes info en repli », *Pure Médias*, [En ligne] <https://www.ozap.com/actu/audiences-decembre-tf1-leader-stable-tmc-l-equipe-rmc-decouverte-et-arte-en-forme-les-chaines-info-en-repli/587611>, mis en ligne le lundi 30 Décembre 2019

¹⁴⁶ D'après la présentation de France Télévisions au Sunny Side of the Doc 2020-2021

time. Prenons par exemple la série documentaire *Apocalypse* qui réalise de très bonnes audiences. En novembre 2019, les deux premiers épisodes inédits de la soirée ont rassemblé 1,93 million de Français en moyenne, soit 8,6% du public¹⁴⁷. En novembre 2018, la saison précédente avait réuni en moyenne 2,99 millions de téléspectateurs¹⁴⁸. Autre exemple : annoncé comme un *prime* événement dans le document de présentation des documentaires de France Télévisions au Sunny Side 2020-2021, le documentaire *Décolonisations, du sang et des larmes* a intéressé le 6 octobre 2020 2,62 millions de téléspectateurs pour le premier volet¹⁴⁹. En comparant ces scores (1,93 million de téléspectateurs pour *Apocalypse*, 2,62 millions de téléspectateurs pour *Décolonisations, du sang et des larmes*) avec les 3,68 millions de téléspectateurs du docufiction sur Notre-Dame de Paris, nous pouvons conclure que la forme du docufiction permet aux programmes de performer davantage que les documentaires de forme classique (utilisant des images d'archives pour les deux exemples cités, *Apocalypse* et *Décolonisations, du sang et des larmes*).

Si l'on compare le score de *L'Odyssée de l'espèce* à celui de ces deux autres docufictions récents (en l'occurrence de 2019), nous constatons la perte de vitesse des docufictions historiques. En effet, nous remarquons l'écart immense entre les 4 millions de téléspectateurs devant *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* et les 8,7 millions de téléspectateurs devant *L'Odyssée de l'espèce*. Cela peut s'expliquer par le fait qu'en 2003, le docufiction est un genre nouveau et émergent alors qu'actuellement le genre est déjà identifié des téléspectateurs qui ne sont plus face à un nouvel objet télévisuel à découvrir. De plus, la télévision perd de manière générale de la vitesse face à la multiplication de l'offre et la montée en puissance des plateformes de SVOD.

Par conséquent, le docufiction historique est un produit cher, qui peut néanmoins compter sur l'apport financier du CNC qui apporte environ 20% du budget, tandis qu'un diffuseur, s'il est de la dimension de diffuseurs majeurs comme France Télévisions, peut prendre en charge jusqu'à 50% du budget. Mais avant d'accéder à ces financements, les

¹⁴⁷ BOUCHER Kevin, « Audiences : "Capitaine Marleau" leader en rediffusion, "Incroyable Talent" domine en FRDA-50, "Apocalypse" déçoit », *Pure Médias*, [En ligne] <https://www.ozap.com/actu/audiences-capitaine-marleau-leader-en-rediffusion-incroyable-talent-domine-en-frda-50-apocalypse-decoit/585412>, mis en ligne le mercredi 06 novembre 2019

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ GAZZANO Christophe, « Audiences : "Good Doctor" bon leader sur TF1 devant M6, score correct pour le documentaire de France 2 », *Pure Médias*, [En ligne] <https://www.ozap.com/actu/audiences-good-doctor-bon-leader-sur-tf1-devant-m6-beau-score-pour-le-documentaire-de-france-2/597598>, mis en ligne le mercredi 07 octobre 2020

projets de docufictions historiques doivent convaincre des diffuseurs de plus en plus frileux sur la forme du docufiction, même si ceux-ci restent performants.

C) Une nécessaire innovation dans l'expérience éditoriale du docufiction

a) Une liberté de création sous contraintes

Le docufiction historique ne se réduit pas à un seul format. Le genre documentaire est par essence protéiforme. Ce genre peut prendre des formes diverses et hybrides et peut proposer des dispositifs narratifs innovants. Dans notre corpus, nous trouvons par exemple un docu-animation (*Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*) et deux docufictions utilisant des comédiens (*L'Odyssée de l'espèce* et *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*), le dernier utilisant également un incarnant-narrateur. Le docufiction serait donc par définition non formaté et pourrait s'ouvrir à toutes les propositions créatives. La question de la créativité est centrale et est liée à la question économique. En effet, nous trouvons plusieurs cas où les contenus ont été réutilisés pour plusieurs programmes : certaines scènes de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* ont ainsi été utilisées pour s'insérer dans un autre documentaire sur Notre-Dame de Paris, du même réalisateur, *Notre-Dame de Paris, les secrets des bâtisseurs*. Ce programme a été diffusé sur France 5 dans la case "Science Grand Format". La forme a été complètement revue : le commentaire lyrique de Sophie Marceau a disparu au profit d'un commentaire sobre et pédagogique et des interviews d'experts ont été rajoutées pour raconter le chantier de la cathédrale à travers les siècles. Les mêmes images tournées en *motion capture* émaillent le documentaire, qui contient également le même thème musical. En bref, c'est un nouveau film, destiné à une autre chaîne avec d'autres exigences (*Notre-Dame de Paris, les secrets des bâtisseurs* est une enquête historico-scientifique où le contenu scientifique est très présent, notamment avec les explications d'experts). Nous sommes ici passés d'un docu-animation à un documentaire scientifique, utilisant des scènes d'évocation pour illustrer les propos des scientifiques. La grande différence entre ces deux formats est le statut de la fiction : dans le docufiction *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*, la fiction est constitutive de l'oeuvre et ne saurait exister sans elle car c'est le moteur narratif, alors que dans *Notre-Dame de*

Paris, les secrets des bâtisseurs, la fiction n'a qu'un rôle d'illustration. Au niveau financier, le documentaire diffusé sur France 5 n'aurait pas pu se permettre l'utilisation de ces scènes tournées en motion capture avec de vrais comédiens. Ce procédé de réutilisation de l'existant permet ainsi à la chaîne de télévision de pérenniser les coûts financiers. Ainsi, le docufiction historique est un genre qui permet une grande liberté de création, et qui remet la notion d'auteur sur le devant de la scène, comme le démontre François Garçon : « La notion d'auteur, sans glamour réel dans l'univers du documentaire de montage, prend son sens plein avec le docufiction : écriture de dialogues, casting des comédiens, maquillage (...) constructions de décors, repérages, "équipe de soixante personne", etc. C'est le fameux documentaire de création¹⁵⁰ ». Le réalisateur pilote ainsi un champ élargi de domaines de production, il devient réalisateur de fiction et n'est plus seulement en charge des archives et de leur agencement. Mais cette liberté de création est néanmoins entravée par des contraintes de production et des contraintes financières, comme en témoigne Lucile Tien, responsable du développement au sein de la société de production Pernel Media, et elle nous a répondu : « Créativement tu peux toujours faire ce que tu veux mais après je pense qu'il y a une réalité économique au documentaire qui fait que tu ne peux pas te permettre tout ce qu'on fait au cinéma ou en fiction télé. (...) Donc je trouve que ça permet une grande liberté mais il faut être créatif. Sinon ça peut vite être bateau et de l'argent jeté par les fenêtres pour un résultat pas terrible¹⁵¹. » Nous voyons en effet que l'innovation sur la forme est assez rare et se cantonne aux répétitions des mêmes procédés : scènes de fiction jouées par des comédiens, une voix-off narrant l'histoire, dans certains cas l'intervention face caméra d'experts, et plus récemment l'animation. La créativité est par conséquent relativement sous contraintes. Pour se réinventer, le docufiction historique doit innover dans sa forme, et plus particulièrement dans son dispositif narratif.

b) Les évolutions du docufiction : proposer des dispositifs narratifs innovants

Le docufiction historique est un genre désormais présent dans le paysage audiovisuel français depuis les années 2000. Ce genre s'est normalisé, raréfié puis les diffuseurs sont devenus plus sélectifs. La fiction purement illustrative a été progressivement délaissée au profit d'une fiction narrative, c'est-à-dire l'utilisation de scènes de fiction qui

¹⁵⁰ GARÇON François. « Le documentaire historique au péril du « docufiction » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 88, no. 4, 2005, p.101

¹⁵¹ Propos recueillis lors d'un entretien avec Lucile Tien, Responsable du développement de la société de production Pernel Media, réalisé le 22 juillet 2020. L'entretien est disponible dans sa totalité en annexe.

sont des moteurs narratifs plutôt qu'une simple illustration qui n'apporte rien à l'intrigue. L'enjeu est désormais d'apporter une réelle nouveauté et de réinventer les formes du docufiction historique, comme nous l'a rapporté Lucile Tien : « Ils ne sont pas plus frileux mais ils sont plus vigilants sur "ok on fait du docufiction mais quelle est l'innovation qu'on apporte ?". Parce que le docufiction maintenant c'est une forme qui s'est un peu normalisée. Autant il y a cinq ans tu faisais un docufiction c'était déjà un événement en soi, aujourd'hui tu fais du docufiction, ok tu fais du docufiction mais quelle est l'innovation que tu apportes dans ton dispositif narratif, comment tu utilises cette forme de docufiction pour raconter une histoire comme elle n'a jamais été racontée, avec un angle nouveau ? Ou alors aller vers d'autres formes de docufiction, peut-être qu'ils vont être plus intéressés par de l'animation, de la 3D, pourquoi pas du dessin animé, ou alors des choses un petit peu hybrides¹⁵². »

Déjà en 2012, le manifeste du documentaire publié par France Télévisions à l'occasion du FIPA (Festival International des Programmes Audiovisuels de Biarritz) démontrait le renouvellement perpétuel du genre documentaire et clamait la volonté de France Télévisions d'aborder le documentaire sous toutes ses formes. On pouvait lire : « Tous les sujets, tous les genres, toutes les écritures, toutes les audaces ont leur place sur France Télévisions car ce qui fonde le documentaire c'est la curiosité, le besoin d'approcher, de rencontrer l'autre et, comme en miroir, son écriture se réinvente sans cesse¹⁵³. » Dès 2012, France Télévisions théorisait donc déjà la plasticité du genre documentaire et son ouverture à des écritures variées et hybrides : « Le documentaire est une forme ouverte, qui se renouvelle sans cesse, en accueillant volontiers en son sein des modes d'écritures venus d'autres genres. Il s'enrichit par exemple de la fiction ou des apports de l'écriture du journalisme d'investigation ou même du magazine¹⁵⁴. » À l'occasion d'une rencontre entre le CNC et la SCAM pour une conférence sur l'hybridation des genres, Valentine Roulet, chef du service de la création au CNC notait : « Aujourd'hui, nous abordons la question du documentaire hybride, difficile à définir, pour montrer comment le documentaire s'ouvre à d'autres arts, comme la fiction, l'animation ou la VR, afin d'engendrer de nouvelles formes de création. (...) Je gère notamment le fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle au CNC, et j'observe, parmi les dépôts, l'arrivée de projets aux écritures extrêmement variées, qui renouvellent les codes du documentaire¹⁵⁵. » C'est ainsi que France Télévisions s'est dotée en 2011 d'une direction

¹⁵² Propos recueillis lors d'un entretien avec Lucile Tien, Responsable du développement de la société de production Pernel Media, réalisé le 22 juillet 2020. L'entretien est disponible dans sa totalité en annexe.

¹⁵³ Manifeste pour le documentaire de France Télévisions :

<http://leblogdocumentaire.fr/france-televisions-manifeste-pour-le-documentaire/>

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Rencontre CNC/SACD, en partenariat avec les Rencontres Audiovisuelles et Pictanovo :

« Hybridation : écrire des œuvres plurielles, à la frontière de la fiction, du documentaire, de l'expérimental et de l'animation », dans le cadre de la Fête de l'Anim', le vendredi 21 mars 2014 à Roubaix :

des Nouvelles Écritures, destinée à promouvoir les nouvelles écritures du réel et les formes hybrides, pour accompagner les auteurs dans leur démarche de création. Mais ces projets se font pour la plupart sur le web et sont ainsi décorrélés de tout impératif de programmation et de case horaire.

À l'antenne, les diffuseurs cherchent à renouveler les formes du documentaire historique. Au Sunny Side 2019, la directrice des documentaires Catherine Alvaresse décrétait que « Les films d'histoire, selon des procédés narratifs variés, restaurent sans dogmatisme des récits communs déterminants pour lutter contre le sectarisme et les extrêmes¹⁵⁶. » Ainsi, pour les chaînes de télévision, l'innovation dans les formes du documentaire est désormais nécessaire pour pouvoir envisager un projet. Comme en France, les chaînes de télévision à l'international, telle la chaîne américaine historique Smithsonian Channel, ne considèrent plus le docufiction comme une innovation suffisante et comme une valeur ajoutée pour atteindre un large public. Le docufiction, dans sa forme même, doit se réinventer. L'innovation formelle dans le genre du documentaire semble être une démarche assez récente, après la normalisation du docufiction historique. Loin d'être devenus plus frileux à la forme du docufiction, les diffuseurs recherchent désormais les propositions les plus innovantes, les propositions narratives les plus intéressantes et de nouveaux langages documentaires. La question du dispositif narratif est ainsi au coeur des préoccupations actuelles des diffuseurs. Plus qu'une question de forme, il est ici question de dispositif. En effet, en utilisant les mêmes formes (utilisation de comédiens, avec décors et costumes), l'innovation peut résider dans le dispositif narratif, comme nous l'indiquait Lucile Tien : « C'est toujours ce qu'on cherche à faire, quand on réfléchit à des projets de docufictions, c'est plutôt sur l'intrigue et le dispositif narratif, tu vois je pensais ce projet qu'ils font sur France 2 sur la Révolution française en docufiction. Ils se disent on va raconter la révolution française comme si il y avait eu BFM TV à l'époque, grosso modo, donc là ils ont été malins sur la narration parce qu'au final tu as le même dispositif (décors, acteurs, costumes) mais c'est plutôt sur la proposition narrative que tu es innovant¹⁵⁷. »

France Télévisions semble avoir trouvé son renouvellement documentaire dans la docu-animation. Au Sunny Side 2019, la présentation des documentaires à venir dans la

<https://www.cnc.fr/documents/36995/178267/Compte-rendu+de+la+3%C3%A8me+rencontre+CNC-S+ACD+Cycle+2013-2014++Hybridation++%C3%A9crire+des+%C5%93uvres+plurielles%2C+%C3%A0+la+fronti%C3%A8re+de+la+fiction%2C+du+documentaire%2C+de+l%E2%80%99exp%C3%A9rience+et+de+l%E2%80%99animation.pdf/4a6421f2-404f-4264-de1d-1171d5186c94>

¹⁵⁶ D'après la présentation de France Télévisions au Sunny Side of the Doc 2019-2020

¹⁵⁷ Propos recueillis lors d'un entretien avec Lucile Tien, Responsable du développement de la société de production Pernel Media, réalisé le 22 juillet 2020. L'entretien est disponible dans sa totalité en annexe.

catégorie « Histoire et culture » comprend ainsi des propositions narratives diverses et deux docufictions : *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* en animation et *La Vie au temps de...* diffusé sur France 4 en première partie de soirée qui raconte comment on vivait à une époque en utilisant des personnages fictifs, joués par des comédiens, qui sont représentatifs de leur époque. Mais si le second (*La Vie au temps de...*) reste dans un dispositif narratif classique du docufiction que l'on retrouve depuis les débuts du genre, *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* semble avoir porté l'animation comme la nouvelle forme narrative développée par France Télévisions. En effet, c'est le docufiction tout en animation *Le Dernier Gaulois*, développé par la société de production Program33 qui a également produit le docufiction sur Notre-Dame de Paris, qui ouvre la voix à cette forme en 2015. Le soir de sa diffusion en *prime time*, ce docu-animation a fait de très bonnes audiences en rassemblant près de 3,3 millions de téléspectateurs¹⁵⁸, soit un score très similaire à celui de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* (qui a réuni 3,68 millions de téléspectateurs). C'est devant le succès de ce premier docu-animation que France Télévisions a décidé de développer de plus en plus de formes similaires en animation. Le documentaire événement de l'année 2020 pour France Télévisions est d'ailleurs un docu-animation, toujours développé par Program33 : *Le Mystère de Jeanne d'Arc, l'épreuve des siècles*. La forme plastique du docufiction semble donc actuellement s'être fixée sur le docu-animation. Plus encore que l'utilisation de comédiens, le docu-animation décuplerait les possibilités et représenterait une nouvelle ressource pour médiatiser l'histoire. Cette forme rencontre également des problématiques d'audience, à savoir que l'animation peut rendre le documentaire familial et grand public et ainsi conquérir un jeune public. Apparu en 2015 sur les antennes de France Télévisions avec *Le Dernier Gaulois*, le docu-animation constitue-t-il toujours une innovation ? C'est la question que pose Télérama : « Avec *Notre-Dame de Paris*, des producteurs et des techniciens chevronnés tentent à nouveau de bouleverser le format traditionnel du documentaire. Reste à savoir si quatre ans après la diffusion du *Gaulois*, l'effet de surprise provoqué par le recours aux images de synthèse opérera toujours sur le téléspectateur¹⁵⁹. »

¹⁵⁸ LOPES Benjamin, « Audiences TV du mardi 29 décembre : Le dernier Gaulois séduit sur France 2, succès pour TMC et Joséphine Ange gardien toujours leader sur TF1 », *Toute la télé*, [En ligne] <https://www.toutelatele.com/audiences-tv-du-mardi-29-decembre-le-dernier-gaulois-seduit-sur-france-2-succes-pour-tmc-et-josephine-ange-gardien-toujours-leader-sur-tf1-78614>, mis en ligne le mercredi 30 décembre 2015

¹⁵⁹ VILANOVA Constance, « Dans le chantier futuriste du documentaire "Notre-Dame de Paris" », *Télérama*, [En ligne] https://www.telerama.fr/television/dans-le-chantier-futuriste-du-documentaire-notre-dame-de-paris_n5729284.php, mis en ligne le 29 juillet 2018

c) Une offre multimédiatique et événementialisée

Même en proposant les programmes les plus innovants, la programmation en *prime time* impose d'événementialiser le programme pour rassembler le plus de téléspectateurs possibles. L'événementialisation consiste à construire des événements d'antenne qui battent avec le pouls de la nation et qui lui font écho. Il s'agit d'accompagner sur les antennes de France Télévisions, à travers un dispositif d'événementialisation, des moments qui sont de grands événements nationaux ou internationaux. D'après Antoine Boilley, Secrétaire général des antennes de France Télévisions, ce dispositif d'événementialisation envoie un message fort : que les grands événements culturels français trouvent leur place et leur continuité à la télévision sur le service public. C'est là la grande force des chaînes linéaires (par opposition aux plateformes de SVOD) qui fonctionnent dans une logique de flux et sont donc capables d'accompagner la société et d'être connectées au flux de la vie. La chaîne France 2 est particulièrement concernée par ces logiques d'événementialisation puisque c'est la chaîne de l'événement, qui doit suivre les grands événements nationaux. Comme le détaille Catherine Alvarresse, directrice des documentaires de France Télévisions : « aujourd'hui le public a envie de comprendre, on est quand même dans un monde extrêmement éclaté, compliqué, tant dans nos frontières que dans le monde entier et je pense que le documentaire vient répondre à beaucoup de questions¹⁶⁰. » Il s'agit donc d'accompagner la vie nationale et également de donner des clés de compréhension de la société. Par exemple, le 18 novembre, journée européenne pour la protection des enfants, a donné lieu sur France 2 à une soirée spéciale sur France 2 avec la diffusion du téléfilm *La maladroite* sur la maltraitance des enfants.

Les documentaires historiques se prêtent bien aux logiques d'événementialisation. En effet, le documentaire historique peut tirer parti de l'engouement pour les événements historiques, nationaux ou internationaux, à travers la stratégie de programmation de la chaîne de télévision. Au niveau culturel, les partenaires du monde de la culture s'associent fréquemment aux chaînes de télévision, particulièrement celles de service public qui font la part belle à la culture. Le cas des expositions culturelles est particulièrement marquant. Nous pouvons pour cela étudier le cas de l'exposition « Pompéi » au Grand Palais à Paris. L'exposition est organisée par Gedeon Programmes et en partenariat avec France 5, parmi d'autres médias¹⁶¹. La chaîne France 5 a diffusé le jeudi 26 mars 2020 dans la case «

¹⁶⁰ Propos retranscrits de l'interview de Catherine Alvarresse, directrice de l'unité documentaire de France Télévisions, lors de l'émission de radio « Info Médias » sur France Info le 03 février 2020.

¹⁶¹ Voir Annexe n°8

Science Grand Format » le documentaire *Les dernières heures de Pompéi* qui suit les fouilles archéologiques de Pompéi réalisées en 2018 et 2019. Ce documentaire a réalisé de très bonnes audiences (1,72 million de téléspectateurs soit 6,3% du public¹⁶²), permettant même à la chaîne de réaliser sa meilleure audience en *prime time* jusqu'alors. L'exposition, qui recourait beaucoup au numérique et à la vidéo, reprenait les images diffusées dans le documentaire télévisé : à la fois les scènes documentaires qui suivaient les scientifiques dans leur enquête archéologique et les scènes qualifiées « d'évocation » qui reconstituait ce que les découvraient les archéologues pendant les fouilles (certains éléments de la ville, les habitants, etc). Le commissaire de l'exposition au Grand Palais, Massimo Osanna (directeur général du Parc archéologique de Pompéi), est d'ailleurs l'incarnant et le scientifique principal du documentaire *Les dernières heures de Pompéi*. C'est lui qui prête sa voix au commentaire du documentaire. L'exposition culturelle est donc venue puiser dans le matériel télévisuel, tandis que le documentaire et France 5 profitent du succès de l'exposition pour gagner en image de marque. Ce principe se retrouve dans d'autres expositions culturelles et programmes : nous pouvons par exemple citer un épisode de *Secrets d'Histoire* « Léonard de Vinci, le génie sans frontières » diffusé à l'occasion du 500^e anniversaire de la mort de l'artiste et en parallèle de l'exposition au Musée du Louvre.

En ce qui concerne les docufictions historiques, leur parenté avec les documentaires historiques fait qu'ils peuvent de la même manière jouer sur l'engouement pour les événements historiques, nationaux ou internationaux. Ainsi par exemple, *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* a été rediffusé le 15 avril 2020, jour des commémorations de l'incendie de la cathédrale. Cet événement français marquant a donc trouvé une continuité télévisuelle. Mais les formes du docufiction sont exploitées non pas pour une diffusion sur l'antenne avec des logiques de programmation en *prime time*, mais à travers des expériences numériques qui s'adaptent aux logiques des plateformes. Ces logiques viennent en complément de la programmation à l'antenne. Dans le cas du docufiction sur Notre-Dame, le contenu a été prolongé sur la plateforme éducative de l'audiovisuel public Lumni, dans une web-série. Intitulée *Notre-Dame de Paris à travers les siècles*, cette web-série de quatre épisodes de cinq à six minutes chacun retrace la construction de la cathédrale à différentes époques, du XII^e siècle au XIX^e siècle. Voici comment s'organisent les quatre épisodes :

¹⁶² BOUCHER Kevin, « Audiences : "Profilage" leader en baisse, "Why Women Kill" démarre très fort sur M6, France 5 puissante », Pure Médias, [En ligne] <https://www.ozap.com/actu/audiences-profilage-leader-en-baisse-why-women-kill-demarre-très-fort-sur-m6-france-5-puissante/591163>, mis en ligne le vendredi 27 mars 2020

- Épisode 1 : La naissance de Notre-Dame de Paris (1163-1220)
- Épisode 2 : Notre-Dame : Vers le gothique rayonnant (1225-1300)
- Épisode 3 : Notre-Dame à l'épreuve de la Révolution française (1789-1840)
- Épisode 4 : La grande restauration de Notre-Dame (1843-1867)

Diffusée sur Lumni, la plateforme éducative numérique dont France Télévisions est partenaire, cette web-série a une vocation éducative et est destinée aux élèves de trois à dix-huit ans. Ainsi, cette web-série reprend les images et le propos du docufiction diffusé sur France 2 mais le contenu est remonté dans une nouvelle forme, beaucoup plus portée sur la pédagogie et la transmission de connaissances. La forme du docufiction, particulièrement le docu-animation, se prête ainsi aux expériences transmédias. L'expérience télévisuelle du docu-animation se prolonge sur d'autres canaux médias, les plateformes numériques. Déjà en 2015 lors de la diffusion du premier docu-animation *Le Dernier Gaulois* sur France 2, la diffusion s'était prolongée sur le web sur la plateforme des nouvelles écritures de France.tv dans une expérience immersive pédagogique. Comme la plateforme Lumni actuellement, le programme avait été remonté en plusieurs épisodes en accentuant son caractère pédagogique. Ces expériences transmédias participent à l'élargissement du public, qui s'ouvre encore plus à une cible jeune.

En matière d'histoire, l'offre documentaire en première partie de soirée sur les antennes de France Télévisions ne saurait se réduire aux simples docufictions. La programmation de docufictions reste d'ailleurs relativement rare sur France Télévisions. Nous pouvons par conséquent conclure que ce genre s'insère dans l'offre documentaire diversifiée de France Télévisions sans pour autant en constituer le genre majeur. Ils ont toute leur place dans cette offre qui se veut ouverte à toutes les formes, à toutes les propositions narratives. Néanmoins, depuis les débuts du docufiction, le genre a peu évolué dans sa forme. Il doit pourtant se renouveler pour trouver sa place sur les antennes de France Télévisions et survivre dans l'offre abondante de contenus et la multiplication des acteurs. Ce renouvellement passe par une innovation dans la forme du docufiction ou dans sa programmation en envisageant la prolongation de l'expérience sur de nouveaux canaux numériques ou dans une programmation événementialisée. Sinon, le docufiction historique risque de ne pas survivre car c'est par nature un produit cher et long à produire, qui nécessite des financements massifs. Ce sont néanmoins des genres hybrides, à la frontière entre plusieurs genres, qui sont destinés à se développer dans l'offre de programmes historiques de la télévision française. Ce sont en effet ces genres hybrides qui peuvent

s'adapter aux nouveaux usages du numérique, à la délinéarisation des contenus et aux plateformes émergentes.

CONCLUSION

Les antennes de France Télévisions, particulièrement France 2, chaîne de l'événement, et France 5, chaîne de la connaissance, accordent une place à l'histoire en première partie de soirée du fait des contraintes légales des chaînes publiques, définies dans le cahier des charges de France Télévisions. France Télévisions considère ainsi la production et la diffusion de documentaires comme une part essentielle de sa mission culturelle de soutien à la création. La réflexion autour de cette place accordée à l'histoire va de pair avec la réflexion autour des formes de médiatisation de l'histoire. Quelle forme est assez performante pour être programmée en *prime time* ? Notre travail de recherche s'est focalisé sur le docufiction historique, un genre qui s'est imposé en France dans les années 2000 et qui a renouvelé la médiatisation de l'histoire à la télévision. Le docufiction historique est en effet une des solutions pour médiatiser l'histoire sur le créneau stratégique du *prime time* : en associant transmission de connaissances et divertissement, ce genre permet aux chaînes de télévision de réaliser de bonnes audiences. Nous avons ainsi cherché à savoir si le docufiction historique était un levier efficace pour médiatiser l'histoire à la télévision pendant le créneau stratégique du *prime time*.

Notre première hypothèse s'interrogeait sur la filiation du docufiction historique avec le documentaire. Cela questionnait la place du docufiction historique sur le service public. Cette hypothèse a été confirmée puisque nous avons ainsi démontré que l'émergence du docufiction historique dans le paysage audiovisuel français était la conséquence d'une longue histoire du documentaire sur le service public et de sa progressive invisibilisation. À travers l'histoire de la thématique historique à la télévision, de la place qui lui a été accordée au fil des époques et des évolutions de ce média, nous avons exploré en quoi l'émergence du docufiction historique était symptomatique du statut du documentaire d'histoire à la télévision. Nous avons également mis en lumière un certain nombre d'éléments constitutifs du docufiction historique montrant son appartenance au genre documentaire : l'intervention de conseillers historiques dans la production des docufictions, une narration vulgarisatrice et qui utilise la rhétorique du savoir et de la connaissance. Tous ces éléments permettent donc d'assurer une vraisemblance historique à travers une promesse d'authenticité et de proposer aux téléspectateurs un contrat de vérité.

Notre deuxième hypothèse concernait l'utilisation des codes de la fiction dans le but de séduire un public réfractaire au documentaire historique de forme classique. Au vu des audiences des docufictions étudiés, nous pouvons conclure que l'utilisation des codes de la fiction permet de rassembler un large public et de viser un public plus jeune que le public assez âgé du documentaire. À travers une analyse notamment sémiologique, nous avons démontré que le docufiction historique cumule tous les critères permettant de rassembler le plus de téléspectateurs possibles, en promettant à la fois le divertissement et l'authenticité. En effet, l'élaboration d'un docufiction passe par une réécriture de l'histoire qui fait la part belle à des éléments relevant des codes de la fiction qui ont démontré leur succès : l'utilisation de comédiens, la spectacularisation, l'émotion, l'identification et la dramatisation. Grâce aux scènes de fiction, il est possible d'élargir le balayage historique et de raconter l'histoire de périodes se déroulant avant l'invention du cinéma. Tout cela relève d'un choix des producteurs et des diffuseurs qui s'appuie sur l'engouement des téléspectateurs pour certaines périodes de l'histoire : le choix d'un sujet rassembleur, ancré dans la mémoire collective et qui vise un public familial est orienté car il permet d'accéder au créneau du *prime time*. L'utilisation des codes de la fiction permet aussi de recréer un espace visuel complet, qui en plus de participer au divertissement, participe à la transmission de connaissances puisque la fiction impose des recherches rigoureuses pour être précis dans les décors, les costumes et le langage. Tout cela relève d'un vrai travail de recherche documentaire. Ce travail prolonge ou enrichit parfois les travaux des historiens ; par exemple, le conseiller scientifique Yves Coppens de *L'Odyssée de l'espèce* a profité de ce docufiction pour alimenter ses recherches scientifiques, le docufiction ayant permis de tester certaines de ses hypothèses. La force narrative de la fiction rend l'histoire racontée plus humaine, plus incarnée, car comme l'exprime Fabrice Coat, producteur de Program33 : « En animation, l'espace de création autorise la reconstruction d'un univers visuel complet. C'est un moyen formidable pour raconter l'histoire à un public jeune qui n'a pas forcément un goût immodéré pour le genre documentaire, le tout bien sûr en respectant à 100% les travaux des historiens¹⁶³. » Les codes de la fiction permettent alors de se détacher de la transmission de connaissances trop aride ou encyclopédique et également de s'émanciper des archives qui ont mauvaise presse auprès notamment du jeune public. Mais ces éléments relevant de la fiction suscitent de nombreuses critiques qui désapprouvent le fait que le docufiction tombe dans la surenchère et l'exagération, sacrifiant alors la vérité historique contre la recherche effrénée de l'audimat.

¹⁶³ Propos retranscrits de Fabrice Coat, producteur de Program33, dans le making-of de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*.

Notre troisième hypothèse concernait le fait que le docufiction était un genre marketing produit pour être diffusé en *prime time* et accéder aux audiences maximales. Nous confirmons cette hypothèse mais devons néanmoins la nuancer. En effet, le docufiction historique est un genre cher, beaucoup plus que le documentaire, certes moins que la fiction. L'utilisation de comédiens ou de l'animation coûte très cher, or les financements des documentaires ne sont pas comparables aux financements dédiés aux fictions. Les audiences sont toujours au rendez-vous même si nous constatons un décalage entre les audiences de *L'Odysée de l'espèce* et celles de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* : de 8,7 millions de téléspectateurs en 2003, le docufiction historique est passé en 2019 à près de 4 millions de téléspectateurs hors replay, soit une baisse de moitié. Le décalage entre les audiences de ces deux programmes (seize ans les séparent) montre quand même que le docufiction rassemble beaucoup moins qu'au début du genre. Même si les docufictions historiques font toujours de bonnes audiences, parmi les meilleures des chaînes de télévision pour le genre documentaire, ils ne constituent plus « LA solution¹⁶⁴ » pour diffuser l'histoire en *prime time*. C'est un moyen efficace, qui constitue une proposition intéressante pour médiatiser l'histoire de façon originale mais qui doit prendre en compte de nombreuses contraintes, en témoigne le faible nombre de docufictions diffusés en un an sur France Télévisions.

L'heure de programmation n'est plus le critère déterminant pour les contenus, en témoigne le nombre de replays pour *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*. Peu importe les logiques de programmation, le cœur du réacteur des chaînes de télévision est le contenu qu'elles proposent. Nous pouvons alors prolonger notre réflexion sur l'avenir du docufiction historique. Ce dernier n'est peut-être pas un genre amené à disparaître s'il s'adapte aux nouveaux usages, notamment numériques. Il peut en effet se transformer et se renouveler. Avec l'émergence de nouveaux usages et la multiplication des acteurs audiovisuels, notamment des plateformes de SVOD, le docufiction a un créneau à prendre. Nous avons en effet démontré que le docufiction était un genre hybride, protéiforme, dont la forme n'était pas fixe. Ainsi, nous pouvons émettre l'hypothèse que le docufiction historique n'est pas qu'un produit télévisuel et peut s'affranchir des logiques de programmation. Ses formes et ses éléments constitutifs peuvent très bien s'adapter aux nouveaux formats numériques et aux nouvelles écritures qui sont expérimentées sur des plateformes web.

Les chaînes de télévision linéaires luttent aujourd'hui contre les plateformes de SVOD, Netflix en tête. La différence de régulation entre ces acteurs est importante : les

¹⁶⁴ VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p.98

chaînes de télévision sont soumises à des contraintes légales définies dans le cahier des charges et aux contraintes des instances de régulation comme le CSA. Par exemple, les diffuseurs doivent investir certains montants dans la création audiovisuelle, alors que les plateformes de SVOD mondiales ne sont pas concernées. Cette différence de régulation implique que les programmes des chaînes de télévision linéaires sont plus formatées et prennent moins de risques éditoriaux. Par exemple, la chaîne France 2 va diffuser prochainement le docufiction *Le Mystère de Jeanne d'Arc, l'épreuve des siècles* qui reprend exactement les mêmes codes que *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles* avec l'animation 3D. La stratégie de France 2 est ici de refaire ce qui a déjà fonctionné pour la chaîne afin de garantir un succès d'audiences. En outre, le jeune public se détourne des chaînes traditionnelles pour consommer davantage les contenus sur le numérique. Nous pouvons donc proposer comme une solution de renouvellement du genre du docufiction historique qu'il mute sur de nouveaux supports numériques. Nous pouvons nous demander si l'arrivée récente de la plateforme SALTO, service de vidéo à la demande lancé en octobre 2020 par les groupes France Télévisions, TF1 et M6, pourrait transformer le genre du docufiction historique. La caractéristique principale du docufiction étant sa programmation *en prime time* et son événementialisation, nous pouvons dès lors nous interroger : en mutant sur d'autres supports, le docufiction historique perdrait-il ce qui fait sa spécificité ? Autrement dit, nous nous demandons si cette stratégie serait payante, ou si le fait de n'être pas événementialisé ferait perdre au docufiction tout son intérêt.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

JOST François, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction* (2e édition), De Boeck Université, Bruxelles, 2015, pp.221.

MATHIEN M. (dir.), *La Médiatisation de l'Histoire. Ses risques et ses espoirs*, Bruylant Édition, Bruxelles, 2005, pp.436.

NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, pp.208

NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, pp.346

VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck Université, 2008, pp.224

VEYRAT-MASSON Isabelle, *Quand la télévision explore le temps. L'histoire au petit écran, 1953-2000*, Paris, Fayard, 2000, pp.567

Articles de revue

BLOOMFIELD Camille, BOULAY Bérenger, FARGE Arlette, « Une véritable historien : voir et entendre sous le contrôle du document », pp.90-114, dans *Littérature*, n°166, Armand Colin, 2012.

FARGE Arlette, « L'archive, moyen de communication et constitution du sujet historique. Un voyage à travers les archives judiciaires du XVIIe siècle », pp. 41-46, dans *Réseaux*, volume 9, n°46-47, 1991.

FLEURY-VILATTE Béatrice, « Comment la télévision écrit et réécrit l'Histoire », pp.29-38, dans *Communication & Langages*, Paris, 1998.

GARÇON François, « Le documentaire historique au péril du “docufiction” », pp.95-108, dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°88, Presses de Sciences Po, 2005.

ROBIC-DIAZ Delphine, « Patrick Jeudy, l'iconoclaste conteur d'archives », pp.199-206, dans *Sociétés & Représentations*, n°33, Éditions de la Sorbonne, 2012.

VEYRAT-MASSON Isabelle, « Au coeur de la télévision : l'histoire », pp.96-109, dans *Le Débat*, n°177, Gallimard, 2013.

VEYRAT-MASSON Isabelle, « Panorama de l'histoire à la télévision française », dans *Recherches en communication*, n°14, 2000

Articles électroniques

HENRIC Lise, « Le docufiction entre création originale et documentaire », dans *Revue française des sciences de l'information et de la communication*. [En ligne] <http://journals.openedition.org/rfsic/3537>, mis en ligne le 01 janvier 2018.

CHAMOIX Jean-Pierre, « Michel MATHIEN (dir.) (2005), *La médiatisation de l'histoire, ses risques et ses espoirs* », dans *Communication*. [En ligne] <http://journals.openedition.org/communication/3444>, mis en ligne le 22 août 2012.

FROGER Marion, « Compte rendu de [NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 346 p.], dans *Cinémas*, Volume 12, n°3, pp.165–173. [En ligne] <https://doi.org/10.7202/000740ar>, mis en ligne le 7 avril 2003.

VERAY Laurent « Réflexions sur les usages des images d'archives de la Grande Guerre dans les documentaires télévisuels actuels », p. 11-29, dans *1895*. [En ligne] <https://journals.openedition.org/1895/4372>, mis en ligne le 01 septembre 2014.

Travaux universitaires

HENRIC Lise, « Les nouvelles stratégies de promotion, de distribution et de diffusion d'un documentaire français. Le cas particulier du docufiction à la télévision (2000-2014) », Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Panthéon Assas, École doctorale de Sciences économique et de gestion, Sciences de l'Information et

de la Communication (ED 455), soutenue le lundi 1er juin 2015 sous la direction de Francis BALLE, Professeur émérite à l'Université Panthéon-Assas (Paris II).

Article de presse en ligne

PEIGNE-GIULY Annick, « La télé s'entiche du docufiction, pour le meilleur et pour le pire », *Libération*, 2 juillet 2004

REGNIER Isabelle, « La grande offensive du documentaire », *Le Monde*, 23 avril 2009

EKCHAJZER François, « Sur France 2, le documentaire se dope à la culture », *Télérama*, le 10 juin 2016

VILANOVA Constance, « Dans le chantier futuriste du documentaire "Notre-Dame de Paris" », *Télérama*, le 29 juillet 2018

LOPES Benjamin, « Catherine Alvaresse (Directrice des documentaires France Télévisions) : "On veut renforcer nos offres prime times en créant l'évènement" », *Toute la télé*, le 23 janvier 2019

PAOLI-LEBAILLY Pascale, « "La Vie au temps de..." sur France 4 : un bain d'Histoire pour les enfants », *Télérama*, le 19 octobre 2019

BOUSSAINGAULT Gilles, « La vie au temps de l'homme de Cro-Magnon sur France 4, ce samedi soir », *Ouest France*, le 19 octobre 2019

DEZERAUD Pierre, « "Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles" : Sophie Marceau raconte Notre-Dame le 18 décembre sur France 2 », *Pure Médias*, le 27 novembre 2019

DIDIER Carine, « Notre-Dame de Paris renaît ce mercredi soir sur France 2 dans un docu-fiction », *Le Parisien*, le 17 décembre 2019

REYNAERT François, « Notre-Dame, la légende des siècles », *Téléobs*, le 18 décembre 2019

MERMIN Isabelle, « Bruno Solo : l'histoire à travers toutes ses conquêtes sur France 5 », *Le Figaro*, le 27 décembre 2019
« Catherine Alvaresse, France 2 25 nuances de doc : "un lieu d'écriture documentaire" », *film-documentaire.fr*

PAOLI-LEBAILLY Pascale, « Qui a construit Notre-Dame de Paris ? Une websérie explique tout aux enfants (et aux parents) », *Télérama*, le 10 juillet 2020

« Documentaires : des voix de stars pour attirer plus de public ? », *Télérama*, le 04 août 2020

Émissions de radio

« Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles", sur France 2 », Le zapping de demain, chronique de l'émission « Culture médias » sur *Europe 1*, le 18 décembre 2019

« Notre Dame de Paris se raconte, par la voix de Sophie Marceau », émission « Capture d'écrans » de Dorothee Barba sur *France Inter*, le 18 décembre 2019

« France Télévisions prépare un docu-fiction sur Jeanne d'Arc », *Franceinfo*, le 03 février 2020

FILMOGRAPHIE

Corpus

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

La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe, Alain Brunard et Vanessa Pontet, 2017

Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles, Emmanuel Blanchard, 2019

La Vie au temps de..., 2018

Oeuvres citées dans ce mémoire, par ordre d'apparition

Nanook of the North, Robert Flaherty, 1922

La chute des Romanov, Esther Choub, 1927

L'homme à la caméra, Dzigo Vertov, 1929

Nazi Concentration Camps, George Stevens, 1946

Nuit et Brouillard, Alain Resnais, 1956

La Caméra explore le temps, Stelio Lorenzi, 1957-1965

Les Dossiers de l'écran, Armand Jammot, 1967-1991

La prise de pouvoir par Louis XIV, Roberto Rossellini, 1966

Hôtel du Parc, Pierre Beuchot, 1992

Opération Lune, William Karel, 2002

Les Champions d'Olympie, Pascal Cuissot, 2004

Apocalypse, Isabelle Clarke et Daniel Costelle

L'histoire secrète de l'antiterrorisme, Patrick Rotman, 2018

Un Village français, 2009-2017

Victor Hugo, ennemi d'État, Jean-Marc Moutout, 2018

Brûlez Molière, Jacques Malaterre, 2019

Sur la terre des dinosaures, Tim Haines, 1999

Le Dernier jour de Pompéi, Peter Nicholson, 2003

À la recherche du pharaon perdu, Pierre Stine, 2002

2057, Le monde de demain, Meike Hertschmeier et Christian Twente, 2006

Les dernières heures de Clovis Creste, Irène Omélianenko et François Teste, 2010

Le cerveau d'Hugo, Sophie Révil, 2012

Qui a tué Jaurès ?, Philippe Tourancheau, 2014

14, des armes et des mots, Jan Peter, 2014

Le Dernier Gaulois, Samuel Tilman, 2015

La maladroite, Éléonore Faucher, 2019

SOMMAIRE DES ANNEXES

| | |
|--|-------|
| <u>Annexes visuelles</u> | 88 |
| <u>Annexe n°1</u> : Carton créditant Yves Coppens comme « directeur scientifique » dans les premières minutes du docufiction <i>L'Odysée de l'espèce</i> | 88 |
| <u>Annexe n°2</u> : Une experte face caméra, dans le docufiction <i>La Vie au temps des mousquetaires</i> | 88 |
| <u>Annexe n°3</u> : Restituer le cadre spatio-temporel du passé : analyse du budget du docufiction <i>La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe</i> (saison 3). Étude des dépenses dans les domaines des costumes, du maquillage et de la coiffure..... | 88-89 |
| <u>Annexe n°4</u> : Plan de financement de <i>La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe</i> | 90 |
| <u>Annexe n°5</u> : Critiques <i>Télérama</i> de <i>Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles</i> | 90-91 |
| <u>Annexe n°6</u> : Critiques du <i>Figaro</i> de <i>La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe</i> | 91-92 |
| <u>Annexe n°7</u> : Soutien du CNC aux documentaires. Graphiques montrant le soutien du CNC en nombre d'heures produites (Figure 1) et l'apport financier du CNC selon le genre (Figure 2)..... | 93 |
| <u>Annexe n°8</u> : Exposition « Pompéi » au Grand Palais : un partenariat avec le diffuseur France 5..... | 94 |
| <u>Entretien</u> | 95 |
| Entretien avec Lucile Tien, Responsable du développement de la société de production Pernel Media, réalisé le 22 juillet 2020..... | 95 |

Annexes visuelles

Annexe n°1 : Carton créditant Yves Coppens comme « directeur scientifique » dans les premières minutes du docufiction *L'Odyssée de l'espèce*



Annexe n°2 : Une experte face caméra, dans le docufiction *La Vie au temps des mousquetaires*



Annexe n°3 : Restituer le cadre spatio-temporel du passé : analyse du budget du docufiction *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* (saison 3). Étude des dépenses dans les domaines des décors, costumes, maquillage et coiffure. (confidentiel)

Annexe n°4 : Plan de financement de *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe* (confidentiel)

Annexe n°5 : Critiques *Télérama* de *Notre-Dame de Paris, l'épreuve des siècles*

Annexe n°6 : Critiques du *Figaro* de *La Guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*

Annexe n°7: Soutien du CNC aux documentaires. Graphiques montrant le soutien du CNC en nombre d'heures produites (Figure 1) et l'apport financier du CNC selon le genre (Figure 2).

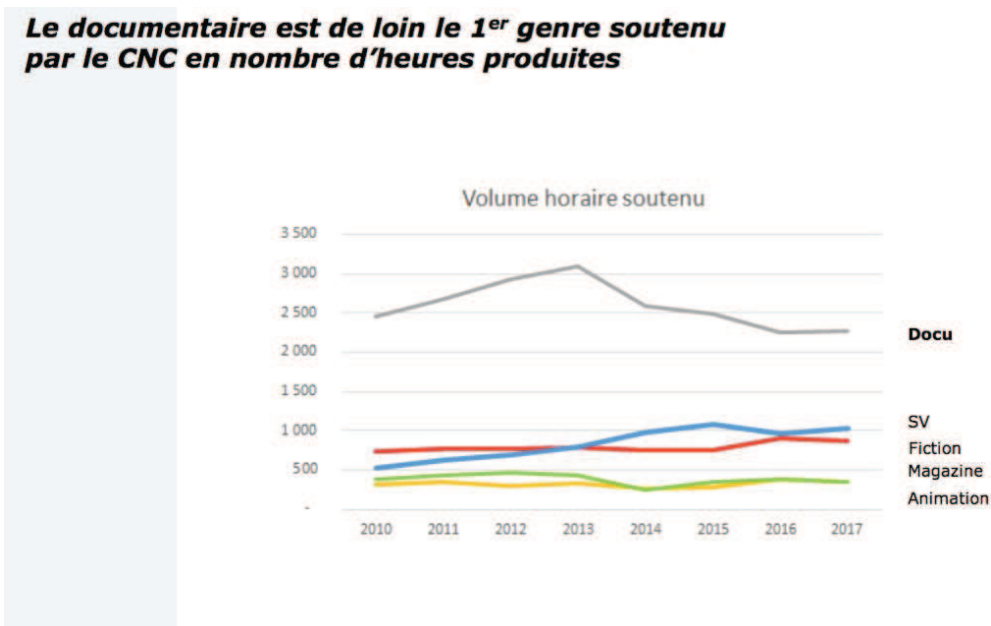


Figure 1

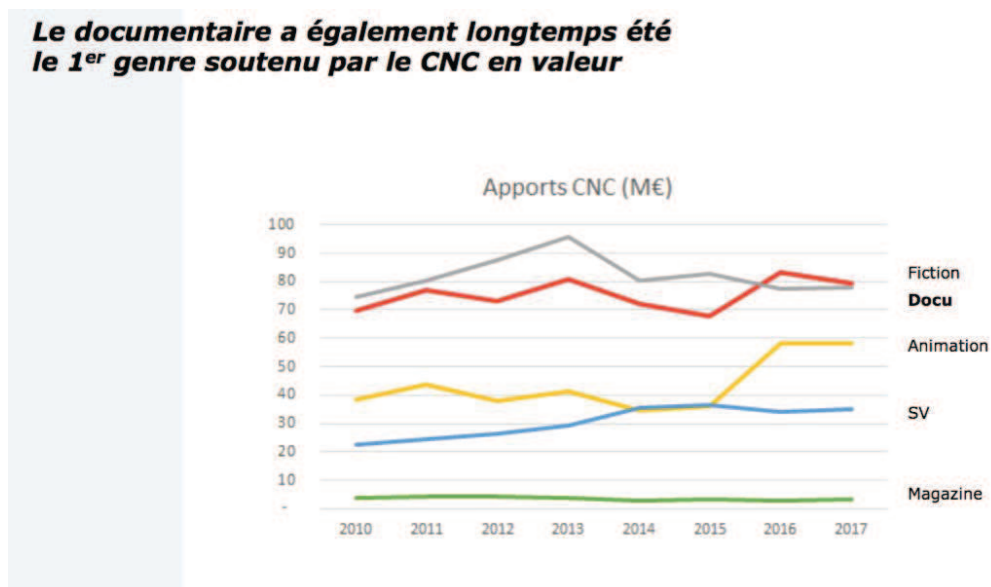


Figure 2

Annexe n°8 : Exposition « Pompéi » au Grand Palais : un partenariat avec le diffuseur France 5



Entretien

Entretien avec Lucile Tien, Responsable du développement de la société de production Pernel Media, réalisé le 22 juillet 2020.

- Au niveau de la production, comment la décision est-elle prise de produire un docufiction ? Pourquoi produire un docufiction plutôt qu'un documentaire classique ?

Pour l'histoire que tu veux raconter, il y a des périodes que tu ne peux pas raconter en archives, tu vas plutôt aller sur du docufiction et après si tu es sur des histoires que tu veux raconter plus de manière interpersonnelle, centrée sur des personnages, sur des émotions de personnages, raconter l'histoire à l'échelle humaine, le docufiction permet de faire ça, surtout sur certains personnages sur lesquels il n'y a pas beaucoup de documentation, si tu fais un truc sur Hitler, tu vas avoir assez d'archives pour raconter sa vie, parce qu'il y aura plein de plans que tu peux utiliser, que ce soit sur la période moderne, sur certains personnages qui ont moins été filmés, par exemple des femmes, ça peut être utile de faire du docufiction, et sinon sur des périodes comme pour *La Guerre des trônes*, pour la période médiévale, ça s'impose un peu. Après il y a aussi un choix de modernité, de raconter des choses qui vont être plus accessible au public par les codes, avec bien sûr l'écueil de ne pas faire du docufiction « cheap », parce que le public va toujours comparer ça avec le cinéma ou à la fiction pure, donc il faut viser un niveau assez haut d'esthétique et de réalisation mais si tu réussis ton pari, ça peut attirer un public plus jeune, plus large et être plus accessible parce que tu es vraiment dans le drama et moins dans la voix extérieure qui te raconte l'histoire de manière détachée, tu es à l'intérieur de l'histoire.

- Quelle est selon toi la valeur ajoutée du docufiction par rapport au documentaire ?

La valeur ajoutée du docufiction, ça a de la valeur ajoutée par rapport à de la fiction, parce que ça ressemble à de la fiction mais je trouve que ça a quand même une fascination de te dire que tout ce que tu vois a été authentifié par des historiens, donc tu as vraiment une promesse d'authenticité et de réalisme historique, en même temps qu'une promesse de spectacle et de divertissement. La valeur ajoutée c'est l'accessibilité du contenu.

- Par rapport à *La Guerre des trônes*, pourquoi avez-vous choisi le docufiction plutôt que raconter l'histoire de l'Europe avec un simple documentaire ?

On n'aurait pas pu le faire à moins d'utiliser des tableaux et des tapisseries, ce qui aurait été extrêmement chiant (rires). Nous c'était aussi une question de concept, la forme était au service du concept parce que l'idée pour *La Guerre des trônes* elle est vraiment partie de la série *Game of Thrones* et on avait vu à l'époque que Georges Martin, l'auteur de *Game of Thrones* s'était inspiré de toutes les histoires de l'Europe, genre la guerre des Deux-Roses, Cent ans, etc, plein de ses personnages sont inspirés de l'histoire de l'Europe. Et donc on s'était dit que si lui a piqué à l'histoire pour faire son œuvre de fiction, nous on va emprunter les codes de la fiction et raconter la vraie histoire. Donc non seulement la forme docufiction avec des comédiens s'imposait pour ressembler un peu à *Game of Thrones* - même si évidemment on n'est pas sur les mêmes moyens de production, ni sur les dragons et la 3D. Grâce au docufiction, on pouvait vraiment raconter l'histoire des différentes familles. Même la manière narrative qu'on a choisie et la manière esthétique d'utiliser le docufiction, tout ça devait ressembler à la série pour rentrer dans les intrigues des différents pays, ce qui nous a permis de raconter une histoire de l'Europe qui ne soit pas manichéenne mais avec différents points de vue, dans différents pays d'Europe, ce qui rejoignait aussi l'intérêt purement commercial de le vendre dans plusieurs pays. Tout se recroisait un peu alors que si on avait fait un truc plus classique, t'as un point de vue unique, par le docufiction tu peux croiser les points de vue parce que tout passe par les personnages.

- Est-ce que tu dirais qu'avec le docufiction, on peut toucher plusieurs pays, c'est-à-dire qu'il y a une volonté économique d'exportation à l'international ?

Oui et non, je trouve que c'est une tendance qui est un peu en train de s'inverser. Il y a quand même plein de chaînes qui rétropédalent là-dessus. Par exemple, Smithsonian Channel, Science Channel...là il y a plusieurs échanges avec des diffuseurs où on nous a dit que limite le docufiction devenait un peu ringard. Le docufiction en tout cas classique, ça dépend des chaînes, il y a des chaînes comme Science Channel où ils veulent rester sur un contenu très scientifique donc ils veulent utiliser les comédiens que pour de l'illustration, ils nous disent « pas plus de 20% drama et 80% documentaire » parce que ce qui les intéresse c'est de voir des scientifiques en action et ils ne veulent pas que l'illustration fiction phagocyte l'histoire, l'histoire doit être guidée par l'enquête scientifique. Ça c'est pour les chaînes scientifiques. Et après les chaînes historiques, comme Smithsonian Channel, qui ne vont plus considérer le docufiction comme une innovation suffisante pour justifier que le programme est innovant. Il faut même réinventer le docufiction dans le docufiction. Ça ne suffit plus de jouer avec des comédiens, même si c'est hyper quali, à part pour des chaînes comme History Channel où ils restent sur un truc assez classique de docufiction avec des

dialogues ou pas, une voix-off et des interviews face cam mais nous on essaie de proposer de moins en moins de docufiction parce que c'est pas une valeur ajoutée pour toutes les chaînes à l'international.

- Dans le cas où les scènes de fiction sont juste là pour illustrer, quelle est vraiment leur valeur ajoutée ? Pourquoi ne pas totalement les enlever et que ça facilite un peu la narration ?

C'est un peu ce qui se fait...par exemple on développe pas mal de projets en archéologie. Là on a fait *Attila*. On en fait un autre qui est engagé sur la guerre de Troie, qui est en production. Dans ces cas-là, pour ces documentaires d'archéologie, que ce soit pour le vendre soit à France 5 en science soit à l'international pour des chaînes comme Science Channel, c'est vrai que ça n'a pas beaucoup de valeur ajoutée. Souvent on nous dit « si la fiction n'apporte rien à l'histoire et ne se glisse pas dans l'intrigue, si elle est là que pour faire des paillettes visuelles, ça ne sert à rien de la mettre. Les chaînes scientifiques en documentaire d'archéologie vont préférer voir un super archéologue qui fait une découverte en direct live et qui utilise des technologies, et une voix-off qui te raconte l'histoire du personnage, plutôt que voir Jules César sur son cheval avec sa cape au vent...

- Et pour revenir sur *La Guerre des Trônes*, maintenant on peut dire que c'est devenu une marque phare de France 5, depuis trois saisons, selon toi à quoi est dû son succès ?

Bonne question (rires). Je pense déjà qu'on a pris un créneau qui était totalement vacant à la télévision, de l'histoire médiévale. Evidemment on a un peu surfé sur l'allusion à *Game of Thrones*, je pense que ça a été un petit *hook* qui a pu faire venir un peu. Il y a avait aussi pas de programmes « sexy », enfin ce n'était pas sexy ce qu'il y avait sur la période médiévale, justement parce qu'il y a des difficultés à l'illustrer. Je pense que c'est aussi dans l'air du temps les trucs un peu fantaisie, geek, il n'y a qu'à voir sur Netflix les trucs sur cette période là, médiévale, Renaissance, ça fonctionne bien et ça existait que en téléfilm ou au cinéma et pas en docufiction et d'ailleurs tous les gens qui me font des retours sur cette série me disent « j'ai des souvenirs vagues de collège ou primaire mais je savais plus du tout qui était Louis XI ». Je pense que sur le plan pédagogique il y avait un créneau à prendre. Et après je pense qu'on a quand même fait une production avec beaucoup de partenaires qui était quand même qualitative, donc visuellement c'est quand même séduisant, c'est vraiment bien fait pour par rapport au niveau de ce qu'on peut voir sur

France 5 habituellement. C'est pour ça que c'est devenu un programme qui avait de la visibilité à Noël, familial, parce que c'est grand public. Et puis il y avait Bruno Solo...

- Tu crois que c'est un des moyens d'expliquer le succès de l'émission ?

On s'était vachement posé la question au début de qui devait être ce narrateur et on voulait éviter que ce soit Stéphane Bern... Voilà, on voulait apporter de la nouveauté et c'est vrai que ça pouvait paraître insolite Bruno Solo au premier abord. Mais déjà l'insolite ça peut faire venir, il est assez grand public, et je trouve qu'il est très bon dans l'exercice et en fait finalement à mon avis d'après les retours qu'on a ça fonctionne bien, d'ailleurs il est maintenant assez bien identifié comme un incarnant histoire. Il a gagné de la légitimité qui n'était pas évidente au début.

- Est-ce que tu dirais que les diffuseurs sont plus attentifs quand vous leur proposez un sujet de docufiction, ou au contraire sont-ils un peu frileux ?

C'est difficile, ça dépend vraiment du projet. Il y a des projets pour lesquels ça coule de source. Ils ne sont pas plus frileux mais ils sont plus vigilants sur « ok on fait du docufiction mais quelle est l'innovation qu'on apporte ? ». Parce que le docufiction maintenant c'est une forme qui s'est un peu normalisée. Autant il y a cinq ans tu faisais un docufiction c'était déjà un événement en soi, aujourd'hui tu fais du docufiction, ok tu fais du docufiction mais quelle est l'innovation que tu apportes dans ton dispositif narratif, comment tu utilises cette forme de docufiction pour raconter une histoire comme elle n'a jamais été racontée, avec un angle nouveau. Ou alors aller vers d'autres formes de docufiction, peut-être qu'ils vont être plus intéressés par de l'animation, de la 3D, pourquoi pas du dessin animé, ou alors des choses un petit peu hybrides. Je pense qu'il y a quand même une volonté de réinventer la forme docufiction parce que c'est devenu un peu classique en fait.

- Est-ce qu'on peut dire que le docufiction est un genre formaté ou au contraire c'est vraiment un genre qui permet une liberté totale aux producteurs ?

Créativement tu peux toujours faire ce que tu veux mais après je pense qu'il y a une réalité économique au documentaire qui fait que tu ne peux pas te permettre tout ce qu'on fait au cinéma ou en fiction télé. C'est formaté dans le sens où...c'est vraiment difficile de faire du docufiction assez quali, ne serait-ce que pour les costumes, les décors, même d'avoir des bons réal, sur *La Guerre des trônes* le tournage il y a une efficacité au tournage, tout est optimisé et condensé pour pouvoir tenir et faire un truc vraiment bien visuellement avec les

budgets de docu. C'est toujours ce qu'on cherche à faire, quand on réfléchit à des projets de docufictions, c'est plutôt sur l'intrigue et le dispositif narratif, tu vois je pensais ce projet qu'ils font sur France 2 sur la révolution française en docufiction. Ils se disent on va raconter la révolution française comme si il y avait eu BFM TV à l'époque, grosso modo, donc là ils ont été malins sur la narration parce qu'au final tu as le même dispositif (décors, acteurs, costumes) mais c'est plutôt sur la proposition narrative que tu es innovant. Donc je trouve que ça permet une grande liberté mais il faut être créatif. Sinon ça peut vite être bateau et de l'argent jeté par les fenêtres pour un résultat pas terrible.

- Tu parlais de la réalité économique tout à l'heure... Au niveau du financement, comment se finance un docufiction ? Quel est le rôle du CNC ? Quel est le rôle des coproducteurs ? Est-ce qu'il faut plus de coproducteurs parce que c'est un produit qui est cher par nature ?

Alors je t'avoue que je ne suis pas une pro du CNC parce que j'ai toujours du mal à me plonger dans ces tableaux Excel redoutables (rires). Oui, là sur la *Guerre des trônes*, sur la saison 1 on avait France Télévisions, Curiosity Stream, enfin oui il y a le distributeur qui apporte une grosse part. Du coup oui c'est des plans de financement plus massifs. Tu es obligé de le faire en coproduction déjà, il n'y a que France 2 et peut-être Arte qui peuvent financer à 100% un docufiction. Sur tous ces projets, même si on avait des budgets du groupe Canal ou France Télévisions, on avait quand même besoin d'aller chercher un ou deux diffuseurs à l'international, le distributeur, et le CNC avec tous les savants calculs de il faut que la musique soit faite en France, pour avoir tous les bonus. Après moi je ne rentre pas trop dans les détails budgétaires.

- Est-ce que par exemple tu sais si par rapport à la part de fiction qu'il y a dans le docufiction, le CNC apporte plus d'argent ou est-ce que c'est pareil qu'un documentaire classique ?

Je ne sais pas, je peux te retrouver des chiffres. Je crois qu'ils apportent plus oui.

- Parce que justement il y a de la fiction ?

Oui. Il me semble qu'il y a un bonus « histoire », mais qu'il y a aussi sur les autres docs, après il me semble que tu as un bonus oui. Mais là je ne sais pas exactement.

- Concernant la réception des docufictions, que penses-tu des critiques à l'égard des docufictions, le fait qu'on dise que ce n'est que du divertissement, que le spectaculaire prend le pas sur la rigueur historique, que le contrat de lecture est à l'origine trompeur ?

Je pense que maintenant les chaînes ont cette réaction de « il faut renouveler le docufiction parce que la presse réagit comme ça ». Moi je ressens un peu une forme de dédain pour le docufiction de la part de la presse, dans le sens où ils t'attendent au tournant, si la qualité de la fiction n'est pas bonne ou si la fiction n'apporte pas grand chose, ils vont t'épingler direct là-dessus. D'une part sur la forme il y a une attente assez haute et je trouve aussi que la fiction fait que les gens vont être peut-être un petit peu plus vigilants sur le contenu, sur la rigueur, genre vérifier si le truc a bien été étayé par conseiller scientifique, c'est pour ça quand on produit du docufiction, tu vois si tu décides de mettre du dialogue, nous en l'occurrence on a fait le choix de ne pas mettre de dialogue pour pas créer une fausse impression parce que si tu fais un truc historique c'est bizarre d'entendre parler avec un langage moderne des gens qui au Moyen Age n'utilisaient pas le même langage. Ça peut sonner faux si tu n'as pas un bon dialoguiste, et puis il y a un truc de véracité historique où les gens vont être hyper vigilants donc nous on ne met que des interjections de temps à autre, sur des paroles qui ont été retranscrites et on sait qu'elles ont été prononcées, en tout cas d'après les chroniqueurs de l'époque, donc on est au plus près de la rigueur historique.

- Et c'est en pensant à ça que vous ne faites pas de dialogue ? C'est avec cette idée là en tête ?

Eviter les dialogues, ça a plusieurs avantages, c'est plus facile à exporter à l'international, il suffit de remplacer la voix off et puis tu peux faire une version internationale en anglais. Ça évite la fausseté, ça évite le manque de rigueur historique ou alors le point de vue biaisé contemporain sur l'histoire. Je pense que les critiques, en général dans ce que je lis, vont être ultra vigilantes sur est-ce que le truc est réaliste historiquement parce que comme tu prends les oripeaux d'un truc de fiction, on peut se dire jusqu'où ont-ils pris des libertés par rapport à l'histoire. Je pense qu'ils sont quand même assez vigilants et je vois rarement des critiques dire qu'ils ont été bluffés par un truc. Même *L'Épreuve des siècles* qui était ouf visuellement sur la 3D des bâtiments, j'ai vu passer des trucs qui disaient « un moins pour les personnages » ou des trucs comme ça, ils sont quand même un petit peu sévères.

- Est-ce que tu penses que la forme du docufiction c'est un peu une porte ouverte à toutes les dérives, comme la simplification à l'extrême, les erreurs ou les approximations historiques ?

Je trouve que tu n'as pas plus d'écueil que dans les autres docs. Ça dépend si tu parles en France ou à l'étranger, parce que si tu regardes les « megadocs » de *History Channel*, c'est tragique, ils font n'importe quoi, ils ont des trucs comme *Sons of Liberty* ou alors ils ont une série qui parle des pères de l'Amérique et comment ils ont conquis les territoires américains, c'est vraiment une ode à l'Amérique, ils racontent des génocides mais totalement du point de vue des Américains qui ont « génocidé » sans aucun problème, sans même mentionner les gens qui ont été massacrés. Les Américains n'ont pas une rigueur intellectuelle mais je trouve qu'en France il y a pas mal de vigilance à cause des exigences du diffuseur et à cause de la discipline intellectuelle des producteurs, déjà on a une manière de travailler où tu vas avoir des auteurs qui vont toujours travailler main dans la main avec des conseillers scientifiques justement pour pas partir dans le n'importe quoi parce que parfois tu dois faire un ajustement entre jusqu'où tu vas sur l'innovation, sur la créativité de ton dispositif narratif et à quel point tu peux t'émanciper. Si tu veux faire par exemple qu'un personnage te raconte l'histoire, par exemple Marie de Médicis, Elisabeth Ière va te raconter comment elle a créé les services secrets anglais, la faire parler à la première personne c'est un écueil, c'est dangereux de faire parler à la première personne quelqu'un s'il n'a pas écrit dans un journal, donc là il peut y avoir des dérives mais je trouve que ça se fait vraiment peu à la télévision française parce que les diffuseurs n'aiment pas ça, donc les producteurs le font pas...

MOTS-CLÉS

Docufiction
Documentaire
Fiction
France Télévisions
Histoire
Médiatisation
Prime time
Réécriture
Service public
Télévision

RÉSUMÉ DU MÉMOIRE

Diffuser l'histoire en première partie de soirée est un défi auquel les chaînes de télévision font face. Les chaînes de service public, contrairement aux chaînes privées, sont tenues de diffuser des programmes à dimension historique par les contraintes légales et les missions de service public qu'elles doivent remplir. L'histoire faisant partie des missions de service public, elle doit ainsi avoir une place à l'antenne. Les chaînes de télévision ont pour cela plusieurs formes pour médiatiser l'histoire : la fiction, qui est reconnu comme un genre réalisant de bonnes audiences, le documentaire, ou encore le magazine. L'audimat étant un des critères déterminant de programmation, le documentaire historique n'est pas le genre qui réunit le plus les foules. Les chaînes de service public ont donc trouvé dans le début des années 2000 une solution pour combiner impératif de programmation de l'histoire et bonnes audiences. L'objet télévisuel que constitue le docufiction historique associe les codes du documentaire aux codes de la fiction, pour accéder aux audiences maximales. En s'appuyant sur des bases documentaires, le docufiction historique réécrit l'histoire en utilisant les formes de la fiction. Il vise ainsi deux finalités : l'éducation et le divertissement. Ce travail de recherche s'appuie sur les docufictions historiques français diffusés sur France Télévisions en *prime time*. Nous étudions en quoi le docufiction historique est une proposition pour médiatiser l'histoire sur ce créneau stratégique.