

Dispositifs de feintise dans le docufiction radiophonique

Devices of Feint in Radio Docufiction

Christophe Deleu



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8459>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.8459

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 août 2013

Pagination : 293-318

ISBN : 978-2-8143-0162-7

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Christophe Deleu, « Dispositifs de feintise dans le docufiction radiophonique », *Questions de communication* [En ligne], 23 | 2013, mis en ligne le 31 août 2015, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8459> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.8459

> NOTES DE RECHERCHE

CHRISTOPHE DELEU

Société, acteurs, gouvernement en Europe
Université de Strasbourg
Centre national de la recherche scientifique
F-67000
christophe.deleu@cuej.unistra.fr

DISPOSITIFS DE FEINTISE DANS LE DOCUFICTION RADIOPHONIQUE

Résumé. — Très tôt, la radio s'est imposée comme le média du direct : il était enfin possible de rendre compte du monde sans attendre que chauffent les rotatives. Des émissions comme *Maremoto* (Cusy, Germinet, 1924) ou *La Guerre des mondes* (Welles, 1938), fictions entendues comme des éléments de réalité, ont affolé les auditeurs et montré le pouvoir de conviction de la radio. Aujourd'hui, le docufiction vient établir des liens entre deux genres a priori opposés : fiction et documentaire. Plus forcément pour tromper l'auditeur (cadre de la feintise sérieuse), mais pour l'inviter à appréhender différemment l'univers réel (feintise ludique). Ainsi le contrat de communication s'en trouve-t-il modifié car que devient la visée explicative du monde, propre au documentaire classique, dans le docufiction ? L'article présente les différents types de feintise radiophonique et montre pourquoi le docufiction perturbe tant les grilles d'analyse que les auditeurs.

Mots clés. — Radio, documentaire, fiction, docufiction, contrat de communication, feintise sérieuse, feintise ludique.

L'homme imite et s'interroge sur les raisons qui le conduisent à imiter comme sur les conséquences d'un tel comportement (Schaeffer, 1999). Dès l'invention du cinéma, l'homme prend conscience qu'il peut aussi bien filmer le réel que le reproduire à l'identique. Ainsi documentaire et fiction naissent-ils en même temps. En 1898, des actualités sont déjà reconstituées en studio – séquences de la guerre hispano-américaine (Veyrat-Masson, 2008 : 18). En 1902, on peut lire une critique du mélange documentaire/fiction dans la presse (*Le Petit Bleu*, 23/06/1902 ; Veyrat-Masson, 2008 : 19). Et dès la création de la radio, la fiction *Maremoto* (Cusy, Germinet, 1924), qui raconte le naufrage d'un navire, témoigne, malgré elle, de cette imbrication des deux genres : sa répétition sur les ondes est perçue comme une vraie catastrophe¹. En 1938, c'est la fiction radiophonique d'Orson Welles, *La Guerre des mondes*, qui provoque une panique puisque la population croit que des martiens ont envahi notre planète. Si, pour certains auteurs (par exemple, Lagrange, 1970), cet affolement relève avant tout d'une mythologie de l'histoire de la radio, elle témoigne de la confusion récurrente entre le réel et la fiction, entre le vrai et le faux, dans les médias².

Nous voulons interroger le statut du docufiction à la radio et, pour ce faire, nous utiliserons deux théories de la communication traitant des questions d'opposition entre fiction et réalité : celle fondée sur la notion de *contrat de communication* et celle s'articulant autour de la notion de *promesse*. Nous nous bormerons à évoquer ces théories sous l'angle de la distinction entre le documentaire et la fiction, deux genres qu'elles traitent, à défaut des les définir complètement. La première théorie est donc fondée sur la notion de *contrat de communication*. On peut décrire la relation entre le média radiophonique et son auditeur comme une « situation de communication » (Charaudeau, 2001 : 53-54), « lieu où s'instituent les contraintes qui déterminent l'enjeu de l'échange, ces contraintes provenant à la fois de l'identité des partenaires et de la place qu'ils occupent dans l'échange, de la finalité qui les relie en termes de visées, du *propos* qui peut être convoqué et des circonstances matérielles dans lesquelles il se réalise ». Dans cette perspective, le documentaire a une visée « explicative » ou « informative » du monde, tandis que la fiction a plutôt une visée principale de « divertissement » (Lochard, Soulages, 1998 : 120, 150). La deuxième théorie s'organise sur la notion de *promesse* et remet en cause l'idée selon laquelle la relation entre les médias et leurs utilisateurs est un échange égalitaire. Selon François Jost (1997 : 18), la production médiatique est perçue comme un acte unilatéral suscitant des « attentes » chez l'utilisateur, composées de « savoirs », de « croyances », « d'émotions » et de « plaisir ». Ainsi le libre-arbitre de l'utilisateur est-il davantage souligné que dans le contrat, ce que traduit la préférence du terme « promesse » à celui de « contrat ». Selon le même auteur (Jost, 2001 : 17), tout genre médiatique repose sur « la promesse d'une relation à un monde où le degré d'existence conditionne l'adhésion ou la participation du récepteur ». Ainsi trois modes sont-ils définis : les modes authentifiant, fictif et ludique. Dans ce cas, le documentaire relève du modèle authentifiant, qui « regroupe

¹ L'émission *Maremoto* a été éditée en disque compact chez Phonurgia Nova Éd. (1997). Dans le livret qui l'accompagne, voir : R. Richard (1997).

² Sur les effets de ces deux fictions, voir H. Glevarec (1999).

les émissions qui tiennent de vraies assertions sur notre monde, qui nous donnent des informations, pour en améliorer la connaissance » (*ibid.* : 19). Pour ce genre, « la promesse est seulement d'accroître la lisibilité [...] du monde » (Jost, 1997 : 22). Dans le monde fictif, l'auteur est quant à lui « libre d'inventer » (Jost, 2001 : 20). Dans une présentation, certes schématique, on pourrait donc énoncer que le documentaire rend compte du réel, le « monde primaire », selon l'expression de Thomas Pavel (1986 : 76), qui « jouit d'une priorité ontologique », tandis que la fiction tend à imaginer le monde (« les mondes secondaires » ou mondes de « la faire-semblance »), même quand ceux-ci ressemblent à celui dans lequel nous vivons (à travers une relation de correspondance). Comment le docufiction pourrait-il donc conjuguer deux modes aussi antagonistes que le mode authentifiant et le mode fictif ? Comment inventer, tout en tenant de vraies assertions sur le monde ? Peut-on rendre compte du monde par des procédés de feintise ? Bien sûr, de nombreux metteurs en scène de fiction répondraient qu'une œuvre de fiction témoigne aussi du monde réel. À chaque festival de cinéma, ne s'interroge-t-on pas sur la nature des mondes représentés et sur leur lien avec l'actualité de nos sociétés ? Nous formulons l'hypothèse selon laquelle ce mélange des genres ne va pas de soi, en raison du statut que certains théoriciens attribuent aux œuvres de fiction. Thomas Pavel (1986 : 19) montre bien que le courant qu'il nomme « ségrégationniste » n'accorde aucune valeur de vérité à la fiction, contrairement au courant « intégrationniste ». Dans ces conditions, quel intérêt peut bien avoir le documentaire, qui a pour ambition de rendre lisible le monde non fictif, à se marier au genre fictionnel, dont on stigmatise l'inconsistance et l'incomplétude ?

Pour le Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), le documentaire est un « film, généralement de court ou moyen métrage, à caractère informatif ou didactique, présentant des documents authentiques sur un secteur de la vie ou de l'activité humaine, ou sur le monde naturel »³. Par « fiction », à l'instar de Roger Odin (2000 : 9), nous désignerons « une œuvre d'imagination ». Nous poserons les questions suivantes : comment le docufiction est-il présentée à l'auditeur ? Comment s'y prend-il pour imiter le réel ? Quelles figures met-il en scène ? Avec quels types de récit structure-t-il les mondes créés ? Quelle place l'auditeur peut-il avoir dans une situation de communication où se côtoient le vrai et le faux, dans des espaces de nature indéterminée ?

Feintise sérieuse et feintise ludique

Le documentaire est un genre peu présent à la radio, qui privilégie les émissions en direct. On le retrouve à la radio publique française (France Culture), sur les radios associatives (Radio grenouille, par exemple) et sur l'internet (Arte radio). On peut aussi l'entendre en Belgique (radios publique et associatives), le pays disposant d'un système de financement qui lui est favorable. Le docufiction, comme son nom

³ Accès : www.cnrtl.fr/definition/documentaire. Consulté le 12/02/11.

l'indique, entremêle fiction et documentaire. Comment distinguer le docufiction, genre lui-même très peu développé à la radio, du documentaire classique ? L'enjeu est de taille, et il concerne aussi bien le chercheur que l'auditeur : comment repérer la présence du docufiction à la radio ? Jean-Benoît Gabriel (2009 : 96-97) signale que deux positions s'affrontent pour définir les critères qui permettent de distinguer les récits factuels des récits fictionnels : celle de John R. Searle (1979), pour qui tout dépend des « intentions illocutoires » de l'auteur, et celle de Käte Hamburger (1957) et Doris Cohn, qui s'appuie sur des « indices de fictionnalité ». Nous ne souhaitons pas revenir sur ce débat, mais il est certain que ces deux positions ne permettent pas de dégager des critères de distinction satisfaisants. En effet, comme le rappelle Roger Odin (2000 : 51), tenir compte des intentions illocutoires de l'auteur pose plusieurs types de problèmes : comment accéder aux intentions de l'auteur ? Sommes-nous (comme chercheurs, comme auditeurs) liés par les intentions de l'auteur ? L'auteur lui-même est-il conscient de ses intentions ? Quant à la recherche d'indices de fictionnalité dans le docufiction, elle se heurte à d'autres types de difficultés, selon qu'on est dans la situation d'écouter un docufiction de type *feintise sérieuse* ou *feintise ludique*, pour reprendre la distinction de Jean-Marie Schaeffer (1999 : 148). Ainsi pourrions-nous reprendre ces deux catégories pour classer les émissions que nous avons sélectionnées⁴. Le docufiction de type feintise sérieuse vise à tromper l'auditeur, à faire passer le faux pour le vrai. Au contraire, le docufiction de type feintise ludique ne cache pas son caractère hybride et vise à entraîner l'auditeur dans un espace indéterminé, aux frontières incertaines (la feintise est *partagée*, l'auditeur est prévenu du mélange des genres). Pour le cas du documentaire de type feintise sérieuse, si le docufiction parvient à ses fins, l'auditeur n'a que très peu de chances de découvrir qu'il entend un faux documentaire. Les indices de fictionnalité sont quasi inexistantes. Ce sont des faux radiophoniques, et la supercherie n'est dévoilée qu'à la fin de l'émission, (*Plate-forme 70*, Nocher, 1946 ; *La Lointaine*, Deleu, Teste, 2004)... quand celle-ci est dévoilée, ce qui n'est pas toujours le cas (*Une journée au bord d'un trou noir*, Treton, 1998 ; *Le Journal d'Alphonse*, Butterfly, 2004 ; *L'Hypothèse en histoire*, Laurentin, 2009). Une enquête auprès des médias est donc nécessaire pour savoir si ce type de documentaire a été diffusé⁵.

Dans les docufictions qui apparaissent comme des feintises ludiques, des éléments *pararadiophoniques* aiguillent l'auditeur. Le plus souvent, l'indication générique est donnée par le mot « docufiction », prononcé dans le lancement de l'émission, comme pour les docufictions diffusés dans le cadre de semaines dédiées au genre, sur France Culture : *Appels sur actualités : lundi 25 janvier 2012* (Sachs, Sibony, 2008),

⁴ Par souci de clarté, les titres et les dates de diffusion des émissions analysées sont indiqués de manière chronologique en annexe.

⁵ J.-M. Schaeffer (1999 : 146) juge assez sévèrement les œuvres de feintise sérieuse ou qui ne permettent pas de savoir précisément que l'on est en présence d'une fiction. Analysant la fausse biographie *Marbot*, de W. Hildesheimer (1981), il écrit que ce « récit [...] n'est pas une fiction qui a réussi à déstabiliser les frontières du réel et du fictionnel, mais une œuvre narrative qui a échoué à accéder au statut de fiction ».

Guy Labour, prisonnier de la montagne (Omélianenko, Teste, 2011), *Vers le Nord* (Deleu, Teste, 2010)⁶, *Le Crû et à croître* (Deleu, Teste, 2010). D'autres docufictions sont annoncés comme des fictions, mais obéissent aux lois du documentaire, comme *Trois journées dans la vie des Belges* (Lorquet, Malghem, Ringelheim, 2003), *Noces de chien* (Lorquet, Malghem, Ringelheim, 2007) et *Histoire de la femme creuse* (Lorquet, Malghem, Ringelheim, 2009). Pour ces trois émissions, un certain flou domine, et le classement générique ne va pas de soi. Elles ont été diffusées sur plusieurs radios, avec des éléments de paratexte différents. Les deux premières présentent une compilation d'émissions inspirées de programmes préexistants, mais sans les reproduire à l'identique. Ces docufictions peuvent donc être perçus comme des feintises ludiques ou comme des feintises sérieuses, selon le type d'écoute adopté.

Dans le cas de la feintise ludique, l'auditeur, prévenu qu'il écoute un docufiction, peut s'amuser à repérer les indices de fictionnalité, mais n'est pas pour autant capable de distinguer le vrai du faux dans l'émission diffusée. Le docufiction, feintise ludique ou sérieuse, pourra se présenter comme un documentaire *vraisemblable*, c'est-à-dire que l'imitation sera si parfaite que, selon Jean-Marie Schaeffer (1999 : 261), l'auditeur pourra « tisser des liens d'analogie globale entre ce modèle et ce qu'est pour lui la réalité » (en l'occurrence, le véritable documentaire). C'est cette particularité qui pose problème, tant pour le contrat de communication que pour la promesse, puisque l'auditeur ne saisit pas forcément les visées de ce type de programme, ou ne sait pas quoi en attendre. Pour étudier les docufictions cités, et pour sortir de l'impasse qui résulterait d'une analyse qui ne se porterait que sur le produit fini, nous avons choisi d'étudier les conditions de production de ces émissions. Cependant, nous tenterons toujours de nous remettre dans la situation de l'auditeur qui découvre le docufiction à l'antenne. Ce choix place dans une position quelque peu artificielle (feindre d'écouter une émission pour la première fois, tout en connaissant ses conditions de réalisation), mais cette méthode semble être la moins imparfaite possible.

Selon John R. Searle (1979 : 109), « il n'y a pas de propriétés textuelle, syntaxique ou sémantique, qui permettent d'identifier un texte comme œuvre de fiction ». Et si l'auteur d'un documentaire choisit de ne donner aucun indice générique à l'auditeur, ce dernier pourra entendre une fiction comme un documentaire et *vice versa*. Dans *Police-secours* (Bellot, 2008), des policiers effectuent une intervention musclée dans un immeuble. L'auditeur entend des professionnels au travail, comme dans un documentaire d'observation. Mais, à la fin, il comprend qu'en réalité il s'agissait d'une simulation, d'un exercice de formation pour les jeunes policiers. Avant ce dénouement, l'auditeur peut croire qu'il entend soit un documentaire d'observation sur de vrais policiers, soit une fiction mettant en scène des policiers incarnés par des comédiens. S'il lit le court texte qui présente l'émission sur l'internet, il apprend qu'il s'agit « d'un reportage "en direct" sur une intervention policière des plus classiques. Une scène de ménage, le ton monte,

⁶ Nous avons-nous-même conçu plusieurs docufictions. Ceux-ci ne seront pas au centre de l'étude, mais nous ne nous interdirons pas d'y faire référence.

la violence s'installe, les flics tentent de maîtriser la situation. Un cas d'école ? »⁷. En considérant ce contrat de lecture, l'auditeur pense qu'il n'est pas en présence d'une fiction. Pour autant, le média maintient une forme d'ambiguïté, le texte de présentation est volontairement elliptique et ne prévient pas qu'il s'agit d'un exercice (sauf à travers le jeu de mot « un cas d'école »). Ce module, diffusé sur l'internet, rappelle aussi que l'imitation n'est pas qu'un exercice médiatique, elle se retrouve dans d'autres cadres de notre organisation sociale. Dans cette œuvre, ce sont les policiers qui se transforment en comédiens jouant leur propre rôle. Le média ne fait qu'enregistrer cette feintise à caractère didactique pour les élèves-policiers. Mais dans le docufiction, c'est en général le média lui-même qui organise la mise en place de ces dispositifs de feintise. Ainsi va-t-on retrouver les figures du documentaire classique, qui ont toutes acquis une légitimité à s'exprimer : le représentant de l'instance médiatique (l'animateur, le documentariste ou le journaliste), le témoin et l'expert. Selon Yves Chevalier (1999 : 17), par « légitimité » il faut entendre « le statut qui autorise un individu ou un groupe d'individus [...] à jouer le rôle qui est le sien aux yeux des autres membres d'une collectivité (le public) ». En imitant ces figures récurrentes et légitimes, le docufiction va provoquer des « effets de réel » (Glewarec, 1999) et renforcer son pouvoir de conviction sur l'auditeur.

Les figures de légitimation du docufiction

Selon l'expression de Thomas Pavel (1986 : 43) et contrairement aux figures réelles du documentaire, le docufiction fait exister des « êtres de fiction », qui ont la particularité d'être « existant sans exister ». Pourtant, leur proximité avec le monde réel va troubler les représentations de l'auditeur. Si certaines figures ont le même statut que dans les œuvres de fiction (un personnage de témoin inventé, par exemple), d'autres sont des individus qui jouent leur propre rôle (journaliste ou expert), ou un rôle proche du leur.

Le représentant de l'instance médiatique

En 1934, Gabriel Germinet écrit une fiction pour la radio, *Transmission de l'inauguration du théâtre des Tuileries*⁸ : un comédien se suicide en direct lors d'une représentation, et un *speaker* (« présentateur ») annonce la terrible nouvelle aux auditeurs. La mise en scène est tellement réaliste que de nombreux auditeurs pensent qu'il s'agit d'une véritable inauguration et d'un véritable suicide, commentés par un vrai *speaker*. Les auditeurs envoient de nombreux courriers à la radio pour exprimer leur colère

⁷ Accès : <http://www.artradio.com/son/263805/police-secours/>. Consulté le 06/03/13.

⁸ Diffusée par le Poste parisien, le 28/01/34.

devant ce mélange des genres ou, au contraire, pour féliciter l'auteur⁹. En 1946, dans *Plate-forme 70*, feintise sérieuse de Jean Nocher, un animateur annonce qu'un incident atomique menace notre planète. Dans la plupart des docufictions que nous avons étudiés, on retrouve, comme dans ces émissions pionnières, la présence d'un représentant du média qui semble faire basculer l'émission dans le champ des récits factuels. Parfois, ce représentant est même au centre du dispositif. Pourtant, imiter des figures médiatiques telles que le journaliste, le producteur ou l'animateur n'est pas une activité sans risque, si l'on veut persuader l'auditeur qu'il est bel et bien en face d'un vrai représentant du média. Le journal radiophonique est déjà un dispositif médiatique en soi. Et il est plus difficile d'imiter un dispositif médiatique dans une œuvre de fiction que toute autre situation de la vie réelle, dans la mesure où l'auditeur a souvent déjà une pratique d'écoute de ce type de dispositif. Ses facultés critiques sont plus aiguisées pour évaluer la vraisemblance d'un dispositif médiatique que pour d'autres types d'interactions, dans d'autres univers sociaux qu'il ne connaît pas. Dès qu'il entend un personnage présenter un journal dans une fiction, l'auditeur pense aux vrais journalistes qu'il a déjà entendus à la radio. Il est plus facile d'imiter un univers spécifique, comme l'univers policier, et de le rendre crédible à un auditeur qui n'a jamais eu affaire, de l'intérieur, à la police, que d'imiter une situation de journal radiophonique. Imiter un journaliste de radio peut donc conduire l'auditeur ou le téléspectateur à adopter plus facilement une lecture documentarisante (Odin, 2000 : 54), c'est-à-dire à interroger l'œuvre en termes de vérité (ce journaliste est-il bien réel ?). Le *pouvoir de conviction* fictionnel de l'œuvre en ressort affaibli¹⁰. Au cinéma, de nombreux metteurs en scène, conscients de ces difficultés, choisissent parfois de faire jouer ces personnages de journalistes par de vrais journalistes, afin d'éviter ce risque d'invraisemblance.

À la radio, si l'auditeur ne connaît pas forcément l'identité des journalistes qu'il écoute, il s'est familiarisé avec un *parler-journaliste*, c'est-à-dire avec une manière de s'exprimer propre à cette profession. Même s'il n'est guère possible de codifier ces manières de s'exprimer (chaque journaliste a son grain de voix et son style), ces figures ont pour point commun d'être crédibles aux oreilles des auditeurs. Journalistes, producteurs et animateurs de radio ont été formés pour exercer leur profession : leur présence à l'antenne résulte d'un processus de sélection, à l'issue duquel ils ont été choisis pour *incarner* l'instance médiatique de manière convaincante. Par conséquent, dans un régime d'écoute classique, aucun auditeur ne se demande si le journaliste qui présente un flash d'information est un vrai journaliste. Tout au plus se rend-il compte qu'un journaliste lui est inconnu ou semble débiter dans le métier (à travers des hésitations, par exemple). Quand l'auditeur adopte un régime d'écoute critique, c'est surtout pour remettre en cause la véracité des informations qui lui sont données, pas pour douter de l'identité

⁹ Sur G. Germinet, écouter *Gabriel Germinet. Les carnets radio*, (Douek, 2006) diffusée dans la série d'émissions *Surpris par la nuit* (26/01/06).

¹⁰ Selon nous, c'est le cas du personnage de journaliste de la fiction *La Grande Enseigne* (Pessan, 2008), qui ne ressemble à aucun journaliste radiophonique.

professionnelle de celui qui les lui transmet. S'interroger sur la véracité du statut de celui qui incarne l'instance médiatique dans une émission à valeur explicative ou informative remettrait en cause le fondement du contrat de communication et il ne serait plus possible d'établir un lien de confiance entre les médias et le public. En imitant la figure qui incarne l'instance médiatique, le docufiction frappe donc au cœur même du contrat de communication : la visée est de faire croire qu'on est dans le registre du vrai, puisque c'est une figure reconnue et légitime qui présente le programme, donne telle ou telle information et *prend en charge* l'auditeur.

Dans les docufictions du trio belge composé de Pierre Lorquet, Luc Malghem et Sabine Ringelheim, le personnage central est une journaliste : Charlotte Winckler, figure récurrente de leurs œuvres. Celle-ci anime une émission spéciale sur des événements climatiques exceptionnels (*Trois journées dans la vie des Belges*, 2003), une émission de débats sur des sujets de société (*Noces de chien*, 2007) ou mène l'enquête sur le rapt d'un nouveau-né (*Histoire de la femme creuse*, 2009). Bien sûr, tous ces événements relatés sont fictifs, même s'ils peuvent remémorer des faits d'actualité qui se sont réellement produits. Ces émissions dans l'émission sont imaginaires, quand bien même elles reproduisent des dispositifs de programmes bien réels : l'émission de débat ou le reportage d'investigation. L'effet de réel est renforcé par le fait que Charlotte Winckler est incarnée par une vraie journaliste : Sabine Ringelheim, qui travaille pour la chaîne Télé Bruxelles (ce que l'auditeur ne sait pas forcément). Diplômée en journalisme, elle a intériorisé les codes journalistiques relatifs à l'expression orale. Dans un autre contexte que celui des docufictions radiophoniques, le téléspectateur peut entendre et même voir Sabine Ringelheim dans de vrais reportages. Si l'auditeur connaît déjà la journaliste dans ce contexte télévisuel, il est d'autant plus enclin à la considérer comme une vraie journaliste dans le docufiction radiophonique qu'elle investit. Dans *Histoire de la femme creuse* (2009), le trio semble s'amuser de la confusion ainsi créée. Le personnage de Charlotte Winckler répond en effet aux questions d'une autre journaliste qui lui demande : « Vous êtes journaliste. Est-ce que votre métier, c'est d'imaginer, ou de rendre compte de la réalité ? » Ce qui est sans doute le plus cocasse, c'est que cette intervieweuse est elle-même une vraie journaliste, Martine Cornil, qui a l'habitude de faire de vraies interviews pour la Radio-télévision belge de la communauté française (RTBF), radio publique belge. L'auditeur a donc l'impression d'entendre un vrai dialogue entre deux journalistes qui s'interrogent sur les finalités de leur métier et sur sa déontologie, alors que cette interaction n'est qu'une séquence fictionnelle. Dans ce cas, sans doute le trouble vient-il du fait que le dialogue est *raisonnable* à défaut d'être *authentique* : dans une vraie émission à la radio, la vraie Martine Cornil pourrait poser les mêmes questions à la vraie journaliste Sabine Ringelheim (qui porteraient, par exemple, sur son expérience de journaliste à Télé Bruxelles).

L'effet de réel est plus saisissant encore si l'instance d'incarnation est une personnalité du monde médiatique qui choisit de s'exprimer en son nom propre dans un docufiction. Dans *Appels sur actualités : lundi 25 janvier 2072* (2008), les auteurs, Antoine Sachs et Clément Sibony, reproduisent le dispositif d'une émission

bien réelle, *Appels sur l'actualité*, diffusée sur Radio France internationale (RFI), dans laquelle le journaliste Juan Gomez fait réagir les auditeurs sur l'actualité internationale. Nous ne sommes pas pour autant dans un cadre interactif qui vise à tromper l'auditeur (feintise sérieuse). Trois raisons principales l'expliquent : d'abord, l'émission est diffusée dans une semaine consacrée au docufiction, l'auditeur a donc un indice générique qui lui permet de s'interroger sur l'identité des protagonistes et sur la véracité des propos tenus. Ensuite, cette émission ne peut pas être du vrai direct, puisque nous sommes en 2072. L'indice est de nature temporelle, l'auditeur comprend dès l'annonce du titre du docufiction qu'il n'écoute pas une émission en direct (comme l'est en principe *Appels sur l'actualité*). L'auditeur ne peut donc pas appeler le standard de l'émission pour y participer; ce *privilege* est réservé aux faux auditeurs qui ont participé au docufiction. Enfin, l'émission *copiée* est diffusée normalement sur une autre radio (RFI) que celle qui propose le docufiction (France Culture). Le fidèle auditeur de France Culture comprend ainsi qu'il ne s'agit pas d'une émission habituelle. Néanmoins, la présence dans le dispositif d'un vrai journaliste de radio, qui imite la fonction qu'il tient dans la vie réelle, au sein de l'émission qu'il anime tous les jours de la semaine, peut donner l'impression à l'auditeur qu'il entend un vrai numéro d'*Appels sur l'actualité*. Les effets de sens possibles seraient bien sûr différents si le docufiction était un *Appels sur l'actualité* animé par Juan Gomez et diffusé en direct sur RFI, sans aucune indication sur la nature fictive de l'émission. Là, l'auditeur pourrait légitimement penser qu'il entend un vrai numéro de son émission quotidienne.

C'est exactement la situation de communication proposée dans un épisode de *La Fabrique de l'Histoire*, titré *L'Hypothèse en histoire* (Laurentin, 2009). Dans cette émission, le producteur Emmanuel Laurentin dresse le portrait d'un faux historien, Gabor Dilic. Plusieurs experts évoquent l'histoire de ce personnage fictionnel sans donner l'impression de lire un texte, ni de jouer un rôle. Dans ce cas, la feintise est sérieuse : il y a bien une intention de tromper l'auditeur puisque le présentateur ne prévient pas l'auditeur qu'il s'agit d'un faux radiophonique. Contrairement à *Appels sur l'actualité*, le cadre fictif est semblable au cadre habituel de l'émission : identité du diffuseur (France Culture), identité de l'horaire de diffusion (9 h-10 h), identité de l'instance médiatique (le producteur Emmanuel Laurentin) et identité de la forme de l'émission (un débat historique). La conception de ce faux radiophonique ne trouve qu'une seule justification : nous sommes le 1^{er} avril, journée dite des plaisanteries de toute nature. Ce n'est qu'en raison de ce jour particulier qu'un producteur comme Emmanuel Laurentin peut détourner la finalité de son émission (expliquer l'Histoire) pour concevoir un spectacle radiophonique à visée de divertissement. Mais si certains auditeurs se rendent compte de la supercherie, d'autres restent persuadés d'avoir écouté un numéro traditionnel de *La Fabrique de l'Histoire*¹¹.

¹¹ Curieusement, sur le site de *La Fabrique de l'Histoire*, *L'Hypothèse en histoire* est toujours présentée comme un vrai documentaire. Accès : <http://www.franceculture.fr/emission-l-hypoth%C3%A8se-en-histoire-34-2009-04-01.html>. Consulté le 03/03/13.

Le risque d'avoir une figure d'instance médiatique non crédible est atténué pour les docufictions dans lesquels les documentaristes sont les instances d'incarnation du média. Les normes pour évaluer la crédibilité des journalistes ne sont pas les mêmes que celles qui prévalent pour les documentaristes. Pour les documentaires, les manières de s'exprimer des auteurs peuvent être très différentes les unes des autres. Il est en outre plus difficile de repérer la régularité de la présence d'un documentariste à l'antenne que celle d'un journaliste. Certains ont peu d'expérience à la radio et une certaine naïveté ou fraîcheur peuvent caractériser la lecture des textes d'introduction de certaines émissions. Surgit alors l'impression d'entendre quelqu'un de peu habitué à s'exprimer dans les médias. On retrouve cette situation dans *Le Journal d'Alphonse* (Butterfly, 2004)¹², où l'auteure, la jeune écrivaine Élisabeth Butterfly, prétend avoir retrouvé les bobines d'un film inédit de François Truffaut. Pour autant, l'auditeur n'est jamais amené à s'interroger sur le statut de la jeune documentariste, ni sur la véracité de ses propos, alors qu'il s'agit d'un faux radiophonique.

Si des journalistes ont pu prendre part à la conception de docufictions, ce ne sont pas dans les espaces journalistiques que sont diffusées ces émissions, mais plutôt dans les émissions relevant du secteur des programmes¹³. Le docufiction est assimilé à la notion de « faux » que combat le corps journalistique. Le faux renvoie à la pratique du *bidonnage* (donner une fausse information), considérée comme un interdit professionnel, et à celle du journalisme clandestin, où le journaliste dissimule son identité pour obtenir une information. Que le docufiction ne soit pas toujours conçu comme une émission qui vise à tromper l'auditeur ne modifie pas les termes du débat. Une production journalistique vise à informer et à expliquer le monde et elle ne saurait utiliser une forme fictionnelle pour aboutir à ses fins. D'où les suspicions et les interrogations dès qu'un journaliste a un rapport avec le faux, qu'il ait inventé une information ou qu'il ait pris une autre identité pour l'obtenir (voir les polémiques autour du journaliste Ryszard Kapuscinski, accusé d'avoir inventé de nombreux éléments dans ses reportages ; Domoslawski, 2010). Il n'est donc pas étonnant qu'un faux flash écrit par Joseph Confavreux (*Megahertz*, 09/01/10) et joué par de vrais journalistes de Radio France, annonçant la faillite de la France, diffusé en introduction d'une émission sur... le faux, ait suscité autant de commentaires hostiles. L'absence de rectificatif a laissé croire à certains auditeurs qu'ils avaient écouté un vrai flash d'information bien qu'il s'agissait d'un faux, destiné à illustrer le sujet de l'émission. Le producteur a été contraint de faire un *mea-culpa* la semaine suivante¹⁴. Dans ce cas, le faux flash est un leurre, dans une feintise

¹² Diffusée dans l'émission *Atelier de création radiophonique*, France Culture, 17/10/04.

¹³ Bien sûr, il existe des exceptions comme la série *France Info y était*, diffusée sur Radio France durant l'été 2012. Pour plusieurs événements historiques antérieurs à la création de la radio, France Info imagine les reportages qui les auraient relatés. Au cœur de reconstitutions historiques, les journalistes se transforment en comédiens jouant leurs propres rôles.

¹⁴ « Les nombreux messages d'auditeurs, amers ou en colère, après l'émission du samedi 9 janvier [2010], imposent une explication. Mon intention n'était en aucun cas de piéger les auditeurs, ni de

perçue comme sérieuse par certains auditeurs, tandis que l'instance médiatique croit avoir mis en place une feintise ludique (s'inscrire dans la tradition des émissions fictives, qui ont justement été entendues comme des documentaires). Imiter une figure journalistique, ou plutôt le dispositif radiophonique utilisé pour transmettre l'information (puisque les journalistes sont ici bien réels, c'est le flash qui est faux) constitue donc une transgression dans l'univers médiatique, qui peut être sanctionnée par une partie des auditeurs. Parier que tous les auditeurs se rendront compte de la supercherie et feront le lien avec la thématique de l'émission qui succède s'avère audacieux en raison du pouvoir de conviction des dispositifs à caractère authentifiant.

Le témoin

La deuxième figure repérable dans les docufictions est celle du témoin. Le témoin est une figure traditionnelle du documentaire classique. Il est celui que le documentariste rencontre et interroge, celui dont la parole raconte le monde. À la télévision, son importance n'a cessé de croître, au détriment de la figure de l'expert, notamment avec le développement des *reality shows* dans les années 90 et des émissions s'articulant autour de récits d'anonymes. Ainsi Dominique Mehl (1996 : 7) remarque-t-elle qu'il est « difficile d'aborder une question sociale, de traiter des mœurs, d'évoquer une controverse médicale, sans que le discours profane ne soit convoqué aux côtés, ou parfois contre, le verbe expert ». La légitimité du témoin provient de son expérience vécue, et non d'un savoir particulier comme celui de l'expert. Que le témoin raconte son quotidien ou un événement auquel il a participé, soit une victime ou un bourreau, son récit relève toujours du mode authentifiant (Jost, 2001 : 19). La présence du témoin peut donc étonner, dans un dispositif qui mélange fiction et documentaire. Dans le docufiction, comme dans le documentaire classique, le témoin raconte, à travers le mode de l'interview, ce qui lui est arrivé. À cette différence près que le témoin est incarné par un comédien. Pour l'auditeur, le trouble peut être considérable car le récit du témoin, à valeur exemplifiante, atteste souvent de la véracité d'un phénomène ou d'un événement. Comme l'indique François Jost (*ibid.* : 167), « l'exemple est doté d'une valeur existentielle, il accroît la "sensation de réalité" ». Que devient alors la parole du témoin, si elle est privée de sa principale caractéristique, à savoir sa véracité ?

tracer une ligne de partage entre crédules et incrédules, encore moins entre auditeurs prétendument "malins" et auditeurs soi-disant "naïfs". Si naïveté il y a eu, elle m'incombe. J'ai pensé que la suite de l'émission expliciterait naturellement la dimension fictive de l'information donnée à 14H30. [...] Il me semblait pertinent de ne pas traiter ce genre radiophonique particulier sur un mode uniquement rétrospectif, en donnant aux auditeurs l'occasion d'éprouver au présent cette expérience. Je suis désolé si le choix de ce dispositif a choqué certains d'entre vous » (Confavreux, 2010).

Les nombreux dispositifs qui mettent en scène des comédiens incarnant des témoins font apparaître plusieurs types de visées. Ainsi l'auteur peut-il justifier le recours au docufiction par l'impossibilité de faire s'exprimer un témoin réel. Ce témoin peut être décédé et, dans ce cas, sa parole est *reconstituée* à partir de documents écrits, par exemple un journal personnel, comme dans *Guy Labour, prisonnier de la montagne* (Omélianenko, 2011). Le témoin peut aussi être soumis à une obligation de réserve ou préférer ne pas apparaître en public. Dans ce cas, son témoignage est joué par un comédien, ce qui permet de garantir son anonymat. Dans *Voilà une fausse histoire vraie* (2009)¹⁵ (au titre évocateur), de Stephen Shank, plusieurs comédiens, véritables porte-voix, incarnent des témoins qui racontent leur alcoolisme, par le truchement d'un dispositif révélé à l'auditeur dès le début de l'émission. Si le contenu des entretiens est donc réel, c'est un comédien qui donne vie au témoin, avec sa voix et sa manière de s'exprimer. C'est donc le lien entre un individu et une expérience personnelle qui fait défaut.

Dans les docufictions de Pierre Lorquet, Luc Malghem et Sabine Ringelheim, il y a bien de vrais témoins, mais leur parole a été détournée par un travail de montage. Dans *Trois journées dans la vie des Belges* (2003), les témoins ont répondu à des questions posées par les auteurs du documentaire, mais on n'entend pas les questions. Ainsi a-t-on l'impression qu'ils s'expriment sur la thématique de l'émission alors qu'ils ont été interrogés sur une autre thématique. Dans ce cas, l'auditeur n'est pas averti du détournement de la parole. On ne sait pas si l'émission dénonce la manipulation des médias ou si elle relève du canular radiophonique. Dans *Les menteurs* (Bellot, 2005)¹⁶, émission articulée autour de témoins racontant leurs mensonges, l'auteur glisse, parmi les interviewés, un *faux* témoin, incarné par le comédien Jacques Bonnaffé, qui raconte un mensonge inventé pour l'émission. Soit l'auditeur reconnaît le comédien et se rend compte qu'il est en présence d'un leurre, soit il ne le reconnaît pas et n'établit pas de distinction entre son récit fictionnel et celui des *vrais* menteurs. Le dispositif est de type mise en abyme puisqu'il invite l'auditeur à remettre en question la véracité de tous les témoignages entendus, ce qui peut se justifier, dans une émission qui traite de la question du mensonge.

Le docufiction fait aussi apparaître d'innombrables combinaisons visant à se jouer des rapports entre un comédien et son personnage. On touche là à un point crucial de la distinction documentaire/fiction. Guy Gauthier (1995 : 5) s'interroge sur la pertinence de cette distinction au motif qu'un individu est toujours en représentation, dans la vie réelle comme sur l'écran. Les fictions peuvent être perçues comme des univers peuplés de personnages ou comme des documentaires sur les comédiens qui les incarnent. Des documentaires peuvent être vus ou entendus comme des dispositifs mettant en scène des personnages. Ainsi l'auteur d'un docufiction peut-il entremêler l'histoire personnelle d'un

¹⁵ Diffusée dans l'émission *Par oui-dire*, La Première (RTBF), 08/01/09.

¹⁶ Diffusée dans l'émission *Surpris par la nuit*, France Culture, 21/09/05.

comédien et l'histoire fictive racontée à l'auditeur. Mais précisons que par « comédien », nous désignons celui qui joue un rôle dans un docufiction. Il ne s'agit pas nécessairement d'un comédien professionnel. Ainsi un témoin anonyme peut-il se transformer en comédien, dès l'instant où il ne s'exprime pas sur une expérience vécue en son nom propre et de manière directe, mais en tant que personnage jouant dans une histoire écrite à partir de son expérience. *Cœur de cible, des consultants au travail* (Batthus, Salters, 2007)¹⁷ fait intervenir plusieurs consultants qui jouent des scènes de leur vie professionnelle afin de mieux faire saisir la réalité de leur métier. Ces séquences semi-fictionnelles sont juxtaposées à des interviews d'autres consultants. *Le Crû et à croître* (Deleu, Teste, 2011), docufiction radiophonique annoncé comme tel à l'auditeur, interroge la notion de territoire et met en scène un personnage de citoyen installé à la campagne se voyant contester la propriété d'un patrimoine forestier par un cousin éloigné. Si l'histoire est fictive, le comédien incarnant ce propriétaire menacé possède réellement le patrimoine forestier dont il est question dans l'émission. Par exemple, quand il répond aux questions du (faux) documentariste (cependant incarné par un vrai documentariste), il parle réellement du territoire où il habite, des arbres qu'il connaît et de son amour des grands espaces forestiers.

Dans le docufiction de type feintise sérieuse, comme pour la figure de l'instance médiatique, l'effet de réel est renforcé si le témoin jouit d'un certain degré de notoriété. Dans *Le Journal d'Alphonse* (Butterfly, 2004), émission construite autour de l'idée qu'on aurait retrouvé les bobines d'un film inédit de François Truffaut, l'auteure fait intervenir deux personnalités qui apportent des indices de réalité considérables. Il s'agit d'Éva Truffaut, la fille de François Truffaut, et de Claude Jade, qui a joué dans ses films. Quand l'auditeur entend les deux femmes évoquer ce film inédit, il ne peut que souscrire à l'idée selon laquelle il existe réellement. L'effet est identique dans le faux documentaire télévisuel *Opération Lune* (Karel, 2004), quand le spectateur voit apparaître Christiane Kubrick, la veuve du réalisateur de *2001, l'odyssée de l'espace* (Kubrick, 1968). Celle-ci accrédite la thèse défendue par l'auteur du documentaire selon laquelle les images de l'homme atterrissant sur la lune auraient été filmées par le célèbre metteur en scène.

La figure du témoin incarnée par un comédien dans le docufiction évoque des événements dans lesquels les médias ont été instrumentalisés par de faux témoins. Dans les médias, comme dans d'autres univers (justice, sciences sociales), le faux témoin pose problème, car il entraîne la remise en cause de la légitimité d'une figure de témoin souvent contestée (on oppose spécifiquement la subjectivité du témoin à l'objectivité de l'expert). La découverte d'un faux témoin peut alors raviver la méfiance à « l'égard de tout témoin » (Walter, 2010 : 16). Dans les médias, citons le cas Florence Le Vot : cette femme, miraculée d'un cancer et devenue championne de sport, a été au centre de nombreux reportages. Mais une journaliste de *Sud-Ouest* a prouvé que Florence Le Vot était en réalité un

¹⁷ Diffusée dans l'émission *Sur les docks*, France Culture, 11/06/07.

homme qui avait changé de sexe, qu'elle n'avait pas eu de cancer et qu'elle n'avait jamais été championne de sport (*Arrêt sur images*, 22/02/04, France 5). Avant d'être démasquée, Florence Le Vot était devenue un témoin récurrent dans les médias, comme si elle avait deviné leurs codes de fonctionnement et connu d'avance leurs attentes. Elle a incarné la figure de la victime ayant surmonté les épreuves et vécu une forme de transcendance. Détail troublant : elle avait créé un véritable dossier de presse sur l'internet, dans lequel elle répertoriait chacune de ses participations médiatiques¹⁸. En 2004, c'est l'affaire du Réseau express régional (RER) D : Marie L. affirme avoir été agressée ; l'affaire devient un fait divers retentissant en raison de son caractère antisémite. Elle se rétracte plusieurs jours après (Kervella, 2007).

En construisant des figures de faux témoins, présentés comme tels ou non, le docufiction s'appuie sur le détournement du pacte d'authenticité défini par Philippe Lejeune (2005 : 31) comme l'« engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité ». Dans le documentaire classique, qui relève du mode authentifiant, lecteurs, auditeurs et spectateurs sont en mis en position de croire *vrai* le récit des témoins qui ont *vécu* telle ou telle situation. Imiter le dispositif d'interview d'un témoin contribue à authentifier le récit fictionnel ainsi construit car, comme l'a montré Philippe Lejeune (1980 : 203-228), l'évocation par un témoin de son vécu semble signifier que l'histoire est vraie et qu'il n'est pas *a priori* nécessaire d'adopter une distance critique vis-à-vis de son récit. *A contrario*, la fausse interview du témoin du docufiction vient rappeler que l'entretien est un artifice, au même titre que d'autres dispositifs médiatiques.

L'expert

L'expert est une figure médiatique dont la légitimité provient d'un savoir. Par opposition au témoin, dont le discours relève du mode narratif, l'expert s'exprime souvent selon un mode argumentatif ou explicatif. L'expert est associé au genre documentaire d'une manière quasi ontologique. Son discours est parfois qualifié d'ennuyeux et a largement contribué à une représentation rébarbative du genre documentaire. Dans le docufiction, on pourrait s'attendre à voir l'expert disparaître. Comme la terminologie qui le définit l'indique, il tendrait donc à se rapprocher de dispositifs fictionnels. Il n'en est rien. Dès *Plate-forme 70* (Nocher, 1946), l'expert, comme les autres figures du documentaire classique, se retrouve dans la majorité des docufictions. En 2012, sur France Inter dans l'émission *À votre écoute coûte que coûte*, le docteur Philippe de Beaulieu et la psychothérapeute Margaret de Beaulieu, incarnés par deux comédiens, animent une émission quotidienne de conseils à de faux auditeurs en ligne. C'est une feintise sérieuse, puisque le dispositif fictionnel ne sera révélé qu'à la fin de la série, en juin 2012.

¹⁸ Voir l'émission consacrée à cette affaire, *Arrêt sur image*, 22/02/04, La Cinquième.

Dans le docufiction qui sépare espace documentaire et espace fictionnel, le discours de l'expert se distingue assez nettement des propos des personnages de la fiction. Dans *La Disparue* (Deutsch, Masson, 2001)¹⁹, la partie fictionnelle relève du mode dialogal : l'auditeur pourrait penser entendre une fiction classique (des acteurs se donnent la réplique) si elle n'était pas entrecoupée de propos d'experts, qui s'expriment sur un événement historique. Comme si documentaire et fiction étaient deux entités qui s'ignoraient d'un point de vue esthétique. Seule la thématique traitée (mai 68) rassemble les deux espaces.

En revanche, dans d'autres docufictions, le discours de l'expert est davantage intégré à la fiction. Dans *Trois journées de la vie des Belges* (Lorquet, Malghem, Ringelheim, 2003), les experts participent à la feintise et accréditent l'idée selon laquelle de fortes inondations se sont arrêchées à la frontière entre la Flandre et la Wallonie. Il s'agit d'une fausse expertise, car on se demande bien ce qui pourrait expliquer, d'un point de vue scientifique, un tel phénomène. L'expert justifie ce qui relève de l'absurde. Dans *Le Journal d'Alphonse* (Butterfly, 2004), le critique de cinéma Serge Toubiana atteste que l'auteur de l'émission a bien retrouvé des bobines d'un film de François Truffaut. Dans *La Lointaine* (Deleu, Teste, 2004), qui raconte la (fausse) disparition d'une mythomane, deux experts livrent leur interprétation du fait divers : l'anthropologue Jean-Didier Urbain et le psychanalyste Samuel Le Pastier. Tant que ceux-ci s'expriment dans leur domaine de compétences (la disparition des individus, la mythomanie, l'imposture), l'auditeur peut croire entendre des expertises à valeur documentaire. Mais quand les deux experts abordent le cas particulier du personnage inventé pour l'émission (en citant le nom de l'héroïne de l'histoire), l'auditeur peut s'interroger sur la nature des propos entendus : puisque les experts évoquent un personnage imaginaire, en semblant lui prêter vie, qu'en est-il de la valeur documentaire de leur expertise ? Peut-on établir une frontière qui séparerait leurs propos en deux groupes : dans le premier, on trouverait les propos qu'ils tiennent en tant que véritables experts, dans le second, les propos qu'ils tiennent en tant que comédiens (en jouant leur propre rôle d'expert). Ou faut-il renoncer à un tel découpage, qui apparaît quelque peu artificiel, en affirmant que c'est l'intégralité de leur intervention qui glisse inexorablement vers un régime fictionnel (par un processus de contamination) ?

Comme le journaliste ou le témoin, l'expert s'appuie sur sa *légitimité* pour convaincre l'auditeur de la véracité de son propos. La spécificité de la parole de l'expert est qu'elle tire sa légitimité d'un *savoir*, et non une *expérience vécue* (comme pour le témoin). L'expert est censé renseigner sur la réalité du monde qui nous entoure ; il est réputé détenir une connaissance, une vérité sur le monde. L'auditeur est donc surpris quand il constate sa participation à des dispositifs de feintise. Ainsi, s'appuyant sur la crédibilité accordée *a priori* à l'expert, le docufiction accroît-il son pouvoir de conviction sur l'auditeur. Même dans les situations de communication où l'auditeur a été informé du statut de docufiction de l'œuvre, il reste perplexe, face à la présence d'un expert dans un registre d'émission qui ne relève pas uniquement du mode authentifiant.

¹⁹ Diffusée dans l'émission *Surpris par la nuit*, France Culture, 14-18/05/01.

Le récit dans le docufiction

Documentaire et docufiction : des modes de récits analogues

Comme le souligne François Jost (1997 : 22), le récit n'est pas propre au monde fictionnel. Et affirmer qu'il y a du récit dans le documentaire ne suffit pas à le transformer en fiction. Le récit dans le docufiction est-il distinct de celui dans le documentaire classique ? Selon Roger Odin (2000 : 135-137), le contenu du documentaire est de nature hétérogène, tandis que le récit fictionnel repose sur un contenu plus homogène. Dans la fiction, par le truchement d'un récit de type mimétique, on suit la progression d'une narration qui met en scène des personnages selon un mode souvent dialogal. Certes, et comme le reconnaît le chercheur, cette opposition est quelque peu schématique et on trouverait des fictions qui échappent à cette description. Dans le documentaire, on entend, en alternance, des propos d'experts, de témoins, de journalistes ou de producteurs, ce qui a pour conséquence de rendre le contenu hétérogène. L'auditeur d'un documentaire s'attend donc à une alternance de plusieurs modes : narratif, descriptif, argumentatif et explicatif, pour reprendre la typologie de Jean-Michel Adam (1997 : 12). Roger Odin (2000 : 135) perçoit cette hétérogénéité comme nuisant à la visée explicative du documentaire puisqu'elle a pour effet de contraindre l'auditeur « à faire porter [son] attention sur le processus de production ». Ainsi l'auditeur serait-il poussé à conserver ses *défenses* actives, alors qu'il peut les laisser au repos dans le registre de la fiction.

On peut se demander si le docufiction recourt à des récits différents de ceux entendus dans les documentaires plus classiques en émettant l'hypothèse suivante : le docufiction tenterait-il de faire rapprocher ses récits de ceux du registre fictionnel, en amoindrissant l'hétérogénéité de ses contenus, pour conduire l'auditeur à abandonner ses défenses ? Ainsi le docufiction présenterait-il des « gradients de narrativité » (Adam, 1997 : 11) plus forts que le documentaire classique, c'est-à-dire qu'il serait plus proche de la mise en intrigue que de la simple relation des faits. À vrai dire, nous avons commencé à répondre à cette question en montrant que les figures du docufiction sont semblables aux figures du documentaire classique. Le contenu du docufiction est donc aussi hétérogène que celui d'un documentaire classique. De la même manière, au premier abord, il n'y a guère de différence entre la structure des récits des docufictions et celle des documentaires classiques. En effet, dans les deux types de documentaire, le journaliste ou le producteur informe ou explique, le témoin se raconte et l'expert livre son savoir. Seuls quelques docufictions reproduisent parfois des dispositifs semblables à ceux de la fiction, comme le mode dialogal dans *Noces de chien* (Lorquet, Malghem, Ringelheim, 2007). Dans le docufiction, on retrouve donc la typologie établie par Roger Odin (2000 : 131) pour le documentaire classique : narratif, discursif ou monstratif.

Dans le régime discursif, les experts monopolisent la parole (les scientifiques dans *Plate-forme 70* et dans *Appels sur Actualités : lundi 25 janvier 2072* ; et les historiens dans *L'Hypothèse en histoire*). Comme démontré (voir *supra*), le docufiction n'abandonne pas le discours des experts, bien au contraire, ce dernier vient crédibiliser le récit. Dans le docufiction de type narratif, l'auditeur a l'impression qu'on lui raconte une histoire : la fin de la Belgique dans *Trois journées dans la vie des Belges*, le rapt d'un enfant dans *L'Histoire de la femme creuse*, la découverte d'un film inédit dans *Le Journal d'Alphonse*. Mais contrairement à ce qu'on aurait pu imaginer, le docufiction n'est pas *a priori* davantage structuré autour du mode narratif que le documentaire classique. En réalité, ce dernier s'appuie aussi sur le registre narratif. C'est sans doute dans le documentaire de type judiciaire que ce mode narratif s'est le plus imposé puisque l'énigme ou le suspense sont inhérents aux faits divers. Enfin, certains docufictions s'appuient sur un registre monstratif, comme dans le cinéma-vérité, qui montre les individus en train de commettre des actions et qui fait disparaître les figures d'énonciation. *Vers le Nord* suit ainsi un (faux) metteur en scène qui fait des repérages dans le Nord de la France afin de préparer son prochain film. Pas (ou peu) d'interviews dans ce docufiction où le metteur en scène rencontre un chef d'entreprise, un chanteur, un professeur de cinéma et dialogue avec son assistante. Le documentaire qui adopte le registre monstratif (ou documentaire d'observation) se rapproche du récit fictionnel dans la mesure où, comme ce dernier, il s'articule autour du mode dialogal. Ainsi le docufiction reproduisant la forme du documentaire d'observation pourra-t-il, plus facilement que les autres types de docufictions, être confondu avec une fiction classique puisqu'on y entend des individus placés dans des interactions caractérisées par l'absence de l'instance d'énonciation.

Si les récits des docufictions et ceux des documentaires classiques ont une structure similaire, il ne faut pas oublier que les contraintes discursives pesant sur ces deux types de documentaire sont de natures opposées. Selon Patrick Charaudeau (2001 : 54), « ce qui relève des contraintes discursives est de l'ordre d'activités d'ordonnement du discours [...] sans que puisse être déterminée de façon automatique la forme exacte du produit final ». Si le docufiction imite le récit du documentaire classique, il ne produit pas de récit qui dit le vrai (même si l'auditeur peut se laisser abuser).

Dimension et portée du docufiction

Tout est donc possible pour le docufiction, et le champ des documentaires à imiter semble infini. Certains docufictions reproduisent à l'identique des émissions préexistantes (*Appels sur l'actualité* dans *Appels sur actualités : lundi 25 janvier 2072* ; *La Fabrique de l'histoire* dans *L'Hypothèse en histoire*). D'autres imaginent des émissions qui n'existent pas (*Une journée dans la vie des Belges* dans *Trois journées dans la vie des Belges*, *Le Droit de juger* dans *Noces de chien*). Dans ce cas, le docufiction imite l'émission de studio, en reproduisant tous ses dispositifs.

Dans *Trois journées dans la vie des Belges*, l'émission créée est une émission en direct un peu exceptionnelle en raison d'événements climatiques extraordinaires en Belgique : des inondations frappent la Flandre et épargnent la Wallonie. Pour décrire cette originalité climatique, un personnage de journaliste interviewe des experts, lance des reportages, interroge par téléphone d'autres journalistes, sur place, qui racontent la catastrophe. Comme dans *Plate-forme 70*, la fausse émission reproduit aussi l'imprévisibilité du direct : la journaliste interrompt l'expert pour lancer la rubrique météo et savoir si cette situation va perdurer. Comme dans certaines émissions en direct bien réelles, la communication téléphonique est de plus en plus mauvaise, les propos deviennent inaudibles, et la communication est finalement rompue. L'auditeur entend même un message de l'opérateur téléphonique qui signale que le journaliste est injoignable. En imitant les incidents propres aux émissions en direct, le docufiction renforce l'effet de réel des dispositifs mis en place. Construire le faux, c'est ne pas oublier de reproduire les imprévus propres à l'enregistrement du réel. On peut aussi analyser l'émission comme un pastiche des journaux radiophoniques puisque les dispositifs d'information qui sont imités fonctionnent parfaitement pour décrire une situation scientifiquement farfelue. De la même manière, *L'Hypothèse en histoire* peut être écoutée comme une parodie de *La Fabrique de l'histoire*. Le producteur de l'émission, comme les experts qu'il a invités, sont aussi convaincants pour dire le faux que le vrai. La parodie ou le pastiche viennent rappeler que les instruments au service du vrai peuvent aussi servir le faux.

La portée du docufiction gagne en force s'il met en scène une situation documentaire invraisemblable : dans *Une journée du bord du trou noir* (Treton, 1998), le narrateur de l'émission explique qu'un trou noir s'est formé, dans un village oublié du centre de la France, et que celui-ci a emporté deux maisons. L'émission se situe dans le registre du fait divers (le narrateur se rend sur place pour tenter de comprendre ce qui s'est passé). Dans ce qui s'apparente à un grand *happening* (« représentation »), les habitants du village organisent des visites pour les touristes et le narrateur leur demande comment était leur vie avant le trou noir. Une femme se présente comme guide et affirme que les visiteurs ont peur d'aller voir ce trou noir. Un témoin explique qu'il ne veut pas aller le voir et semble signifier qu'un trou noir ne peut pas être matérialisé. Comme dans une légende urbaine, une habitante est certaine que des gens sont tombés dedans, puis en sont revenus. Dès l'instant où tous les protagonistes s'accordent pour considérer la situation comme réelle, elle semble l'être aussi pour l'auditeur. Ce récit tire sa force de l'absence d'images : à la radio, personne ne peut contester l'existence du trou noir. Mais la recherche d'invraisemblance n'est pas sans risque pour le docufiction. L'auditeur admettra des situations inédites dans les docufictions de type *anticipation* car la portée de ces émissions est précisément d'imaginer notre futur. En dehors de ce cadre, il pourra s'étonner de voir traiter une situation invraisemblable selon un mode documentaire. Dans ce cas, le docufiction risque d'être redéfini comme une fiction par l'auditeur, étant ainsi nié comme genre hybride.

Si les récits des docufictions ne diffèrent pas radicalement des récits des documentaires plus classiques, il faut cependant admettre qu'ils ont des gradients de narrativité d'un « haut degré » (Adam, 1997 : 35), car ils parviennent à créer une « mise en intrigue » et à restituer une « interrogation de l'agir humain ». Souvent, dans les docufictions conçus comme des récits à suspense, une question centrale parcourt l'œuvre : l'incident atomique menace-t-il notre planète (*Plateforme 70*) ? Les inondations vont-elles faire disparaître la Flandre (*Trois journées dans la vie des Belges*) ? A-t-on affaire à un mariage blanc (*Noces de chien*) ? Le prisonnier de la montagne parviendra-t-il à s'en sortir (*Guy Labour, prisonnier de la montagne*) ? Le metteur en scène va-t-il réussir à faire son film (*Vers le Nord*) ? Le docufiction peut donc recréer l'incertitude propre aux situations de la vie réelle grâce aux procédés d'hypotopose : le récit est raconté au présent et nul ne sait comment l'histoire va se terminer.

Contrat et promesse dans le docufiction

Le docufiction de type feintise ludique

Quel type de contrat de communication le docufiction propose-t-il ? À quel type de promesse renvoie-t-il ? Pour le docufiction de type feintise ludique (le programme est présenté comme tel), l'auditeur ne peut distinguer ce qui est vrai de ce qui est faux. Cette situation, que certains disent inconfortable, trouve son origine dans l'impossibilité pour l'auditeur de construire simultanément deux énonciateurs fictif et réel, pour reprendre la distinction de Roger Odin (2000 : 54-55). Pour celui-ci, « si la documentarisation répond à mon désir de réel en m'interpellant en tant que personne réelle, au risque de me voir mobiliser mes défenses, la fictionnalisation, elle, me propose une médiation pour accéder au réel, sans que je me sente directement mis en cause : derrière le rempart du fictif » (Odin : 2000 : 128). Bien sûr, une telle opposition mérite d'être nuancée, un spectateur de fiction pouvant lui aussi être dérangé par ce qu'il voit. Néanmoins, elle rappelle que les situations de types documentaire et de fiction impliquent des contrats de communication ou des promesses *a priori* opposés. Dans le docufiction, l'auditeur ne peut pas abandonner ses défenses comme dans une fiction classique. Il se sent toujours visé en tant que personne réelle, même si l'émission peut aussi jouer sur son désir de fiction. Construire un énonciateur réel (supposer que le récit entendu est d'ordre factuel) est voué à l'échec, puisque cela suppose une interrogation sur la véracité (ce que j'entends est-il vrai ? Est-on en train de me transmettre de réelles connaissances sur le monde ?) et que, dans le docufiction, il est impossible de répondre à cette question. Pour autant, construire un énonciateur fictif ne va pas de soi non plus. En ce qui concerne les docufictions de type feintise ludique, on pourrait considérer que construire un énonciateur fictif est une attitude possible (le terme « fiction » figurant dans le nom du programme lui-même) et qu'il n'est

plus nécessaire d'interroger l'œuvre en termes de vérité. Ainsi l'auditeur pourrait-il abandonner ses défenses et écouter l'émission comme n'importe quelle fiction (bien conscient qu'il est en présence d'un mélange des genres, il renoncerait à essayer de faire la part des choses). Pourtant, en raison du caractère mimétique de la forme documentaire, la construction de cet énonciateur fictif peut être difficile, sinon impossible, car l'émission fait penser avant tout à du documentaire (et semble s'adresser à moi en tant que personne réelle). Et quand bien même l'auditeur aurait-il fait ce choix, il subsisterait un doute : ce que je prends pour de la fiction, n'est-ce pas une vraie assertion ? L'auditeur peut donc avoir le sentiment d'être dans un entre-deux et de ne pas trouver sa place. Il n'y a guère que le docufiction de type monstratif, genre proche de la fiction, qui peut inciter l'auditeur à privilégier la construction d'un énonciateur fictif puisque l'instance médiatique en tant que figure d'énonciation a disparu.

Pour le docufiction de type feintise ludique, un nouveau type de contrat est à définir puisque, à l'origine, la visée de la feintise ludique n'est pas de conduire l'auditeur « à croire que cet univers imaginaire est l'univers réel » (Schaeffer 1999 : 156). Ce contrat suppose la construction d'un énonciateur fictif, mais qui n'implique pas, situation paradoxale, de renoncer à interroger l'énonciateur en termes de vérité. Non pas pour trancher le débat (c'est impossible), mais pour se demander si le monde décrit dans le docufiction est vraisemblable, et pour s'interroger sur les implications de telle ou telle situation donnée à entendre. Le docufiction de type feintise ludique ne rend donc pas compte du monde réel (ou pas seulement), à l'inverse du documentaire classique, mais de mondes vraisemblables. Il poursuit simultanément une visée explicative du monde et une visée de divertissement de l'auditeur.

En termes de promesse, le docufiction de type feintise ludique ne peut pas revendiquer une appartenance au mode authentifiant. Certes, il contient sans doute de vraies assertions, mais comment les différencier des fausses assertions ? Un auditeur qui s'attache à la promesse d'un mode authentifiant sera donc forcément déçu car dans l'incapacité de repérer les fragments documentaires. Un auditeur ayant des attentes *fictionnelles* aura plus de chance d'être satisfait par le programme car il lui suffira de considérer que tout relève de la fiction. Peu importe si certaines séquences ressemblent à du documentaire. Le docufiction de type feintise ludique, qui affiche son ancrage fictionnel, serait donc *condamné* à appartenir au mode fictif, et prendrait le risque de susciter des attentes multiples, voire contradictoires : la promesse de rendre lisible le monde réel *via* de vraies assertions, et celle d'emmener l'auditeur dans des territoires fictionnels. Cependant, et finalement, le docufiction relèverait plutôt du troisième mode d'énonciation défini par François Jost (2001 : 19) : le « mode ludique », qui est, à l'origine, celui des jeux télévisés. Comme dans ce type de programme, le docufiction mélange des discours de vérité, qui s'appuient parfois sur des « êtres de chair et de sang qui authentifient et garantissent le bon déroulement de l'assertion » (Jost, 2001 : 21), à des séquences fictionnelles qui ont leurs règles autonomes. Dans le mode ludique, l'auditeur n'a plus à choisir entre l'authentifiant et le fictif, les deux modes s'entremêlent pour faire vaciller ses habitudes d'écoute.

Le docufiction de type feintise sérieuse

Dans les docufictions de type feintise sérieuse, la construction d'un énonciateur fictif pose un problème plus important encore. Pour Roger Odin (2000 : 51), le degré le plus élevé de fictivation suppose trois éléments : une volonté de faire semblant, une absence d'intention de tromper (pour l'énonciateur) et l'absence d'interrogations en termes de vérité (pour le spectateur). L'intention de tromper est bel et bien présente dans la supercherie radiophonique. Ne subsistent que la volonté de faire semblant et l'absence d'interrogations en termes de vérité. En termes de contrat de communication, l'échange devient déséquilibré puisqu'il y a tromperie sur les visées. S'il a écouté un docufiction de type feintise sérieuse, l'auditeur a construit soit un énonciateur fictif, soit un énonciateur réel (situation la plus probable, en raison de la structure de l'émission). Sur le plan des effets produits, l'auditeur peut reprocher au média de lui avoir présenté de faux documents comme étant authentiques et de lui avoir transmis de fausses connaissances. La visée explicative du monde fait défaut puisque émerge une suspicion rétroactive sur la production médiatique. Il en va de même pour la visée de divertissement puisque l'auditeur ne savait même pas qu'il écoutait une fiction radiophonique. En termes de promesse, l'auditeur se sentira aussi floué. Le docufiction de type feintise sérieuse ne peut appartenir au mode authentifiant puisque ce mode présuppose de vraies assertions sur le monde. Le docufiction de type feintise sérieuse ne peut pas davantage appartenir au mode fictif puisque, selon François Jost (2001 : 19), la fiction « se distingue nettement du mensonge ». Dans ce mode, l'auditeur admet que l'auteur tienne de fausses assertions, à conditions de l'en informer. Le docufiction de type feintise sérieuse peut donc s'apparenter à une forme de mensonge, même si celui-ci est temporaire. Pour l'auditeur, la seule issue est d'accepter ou de refuser son statut de victime crédule d'une supercherie médiatique.

Conclusion

Ainsi les registres de réception alterneront-ils entre adhésion et rejet en fonctions des attentes des utilisateurs des médias. Selon une tradition critique rapportée par Robert Jourdan (1999 : 371), qui vise à faire le procès des médias, ceux-ci « sont accusés de réduire à un spectacle inauthentique le monde, les événements dont ils se font l'écho et dont ils véhiculent la représentation ». En imitant le genre documentaire – *a priori* le plus authentifiant de tous – et en le rapprochant de la fiction, le docufiction tendrait le bâton pour se faire battre. En effet, ce mélange des genres s'exposerait aux critiques qui visent traditionnellement la fiction et qui remontent à la critique antimimétique inaugurée par Platon (Schaeffer : 21-60). L'imitation est alors perçue comme une activité vaine, voire dangereuse. Rappelons que les premières activités mimétiques relevaient de rituels religieux. Par conséquent, l'imitation « risquerait [...] toujours de redevenir l'instrument d'une aliénation de notre identité rationnelle » (Schaeffer, 1999 : 52). Elle ne permettrait pas l'acquisition de connaissances et pourrait même

conduire des individus à mal agir en s'inspirant de mauvais modèles (effet de contamination du réel par la fiction). Ainsi le monde du docufiction, peuplé de faux journalistes, de faux témoins et de faux experts, menacerait-il la visée initiale du documentaire d'expliquer le monde. Luc Boltanski (2012 : 41) établit un lien entre la construction de l'État-nation entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle et ce qu'il nomme « la stabilisation de la réalité » qui vise à apporter des connaissances sur le monde et à rapprocher la réalité sociale de la réalité physique (par exemple, à travers l'apparition de la statistique). Dès sa création, le documentaire s'est inscrit dans ce mouvement qui vise à expliquer le monde. En opposition à cette visée explicative, le docufiction, au même titre que la fiction, vient « subvertir l'ordre apparent de la réalité, le remettre en cause » (Niney, 2000 : 297). En détournant la visée didactique du documentaire classique, le docufiction réactualise la fragilité de cette réalité sociale qu'on tente de stabiliser, en montrant qu'il est facile de la reproduire et de faire passer le faux pour le vrai. Ainsi comprend-on les virulents reproches parfois adressés aux auteurs de docufiction : c'est notre rapport au monde qui est ébranlé.

Assurément, il est possible de porter un autre regard sur le docufiction. Selon Jean-Marie Schaeffer (1999 : 47), « l'exemplification fictionnelle de situations et de séquences comportementales possède une fonction modélisante – c'est-à-dire qu'elle met à notre disposition des schémas, des situations, des scénarios d'action, des constellations émotives et éthiques ». Suivant le modèle aristotélicien, l'imitation est perçue de manière plus positive, puisque la *mimesis* est source de connaissances. Le docufiction pourrait avoir les mêmes vertus que la fiction (l'effet cathartique, par exemple). Mais légitimer le docufiction comme dispositif de *mimesis* favorisant la connaissance, en s'inspirant du modèle aristotélicien, ne va pas de soi, car, comme le note Jean-Marie Schaeffer (1999 : 145), celui-ci suppose une « stabilité des frontières entre semblant mimétique et réalité ». Or, le principe du docufiction est précisément de faire éclater cette frontière, en laissant se chevaucher, se contaminer réalité et fiction. Pour plaider la cause du docufiction, on peut avancer l'idée selon laquelle, lorsqu'il est présenté comme tel, cela incite l'auditeur à prendre de la distance avec le genre documentaire et à prendre conscience que tout documentaire est une construction du réel et non le réel lui-même. Cela pousse à adopter une position critique vis-à-vis du documentaire. François Niney (2000 : 295) considère qu'on ne peut pas « reproduire le réel », qu'on peut seulement « le signifier : c'est-à-dire [...] le découper et [...] l'"informer" par des signes (sons, mots, images) ». Cet argument ne vise pas à déprécier la visée explicative du monde du documentaire, mais à rappeler qu'il n'est qu'un instrument de captation du réel. Ainsi docufiction et documentaire classique partagent-ils cette particularité d'être des propositions de significations du réel, et non le réel lui-même.

Le docufiction a aussi la capacité de traiter l'aspect imaginaire de la réalité (Veyrat-Masson, 2008 : 205-210). Ainsi des docufictions de type historique permettent-ils de faire comme si les événements s'étaient déroulés différemment et de réintroduire la notion d'incertitude en histoire (Roekens, Rochet, Rueda Laffond, Coronado Ruiz, 2011). Le docufiction permet aussi d'imaginer le futur sous toutes ses formes. Il

peut également avoir une portée politique et provoquer une réaction immédiate du public. C'est le cas avec l'émission *Bye Bye Belgium* (Dutilleul, 2006), diffusée le 13 décembre 2006 sur la RTBF, qui annonçait la fin de la Belgique en tant qu'État. Comme le docufiction radiophonique qui l'a précédé, *Trois journées dans la vie des Belges* (Lorquet, Malghem, Ringelheim, 2003), celui-ci s'empare des divergences entre partis politiques flamands et wallons pour projeter les conséquences de la fin de l'État belge. Provoquer des réactions chez les auditeurs était aussi la visée de *Plate-forme 70*, qui mettait en scène les conséquences d'un accident atomique. Le docufiction peut alors être perçu comme une feintise ludique visant à *mettre en crise la réalité*²⁰ et à rendre visible ce qui menace la stabilité d'une société. Il peut faire connaître une réalité difficile, voire impossible à approcher par le moyen du documentaire classique, mettre en évidence la dimension imaginaire du réel, réécrire l'histoire ou mettre en scène les conséquences d'un point de vue sur le futur.

Références

- Adam J.-M., 1997, « Une alternative au "tout narratif" : les gradients de narrativité », *Recherches en communication*, 7, pp. 11-35.
- Boltanski L., 2012, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard.
- Charaudeau P., 2001, « Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle », pp. 45-73, in : Ballabriga M., dir., *Analyse des discours, types et genres. Communication et interprétation*, Toulouse, Éd. universitaires du Sud.
- Chevalier Y., 1999, *L'« expert » à la télévision. Traditions électives et légitimité médiatique*, Paris, CNRS Éd.
- Confavreux J., 2010, « Radio panique », 9 janv. Accès : <http://www.franceculture.fr/emission-radio-panique-2010-01-09.html>. Consulté le 06/03/13.
- Deleu Chr., 2013 (à paraître), *Le documentaire radiophonique*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Domoslawski A., 2010, *Kapuscinski. Le vrai et le plus vrai que vrai*, Paris, Éd. Les Arènes.
- Gabriel J.-B., 2009, « Indices de factualité dans la fiction cinématographique », pp. 95-109, in : Klein A., Tixhon A., eds, *La communication audiovisuelle, entre réalité et fiction*, Namur, Presses universitaires de Namur.
- Gauthier G., 1995, *Le documentaire. Un autre cinéma*, Paris, Nathan Université.
- Glevarec H., 1999, « Du canular radiophonique à l'effet de réel », pp. 75-94, in : Majastre J.-O., Pessin A., dirs, *Le canular dans l'art et la littérature*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Hamburger K., 1957, *Logiques des genres littéraires*, trad. de l'allemand par P. Cadiot, Paris, Éd. Le Seuil, 1986.
- Hildesheimer W., 1981, *Sir Andrew Marbot*, trad. de l'allemand par M. Kaltenecker, Paris, J.-C. Lattès, 1984.

²⁰ Selon L. Boltanski (2012 : 51), mettre en crise la réalité est la fonction que remplissent les romans policiers et d'espionnage.

- Jost Fr., 1997, « La promesse des genres », *Réseaux*, 81, pp. 11-31.
- 2001, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Bruxelles/Bry-sur-Marne, De Boeck/Ina.
- Jourdan R., 1999, « Public-Privé », pp. 301-307, in : Bélisle C., Bianchi J., Jourdan R., *Pratiques médiatiques. 50 mots clés*, Paris, CNRS Éd.
- Kervella A., 2007, « Du fait divers au fait de société : l'affaire du RER D », *Cahiers du journalisme*, 17, pp. 284-294.
- Lagrange P., 1970, *La guerre des mondes a-t-elle eu lieu ?*, Paris, R. Laffont.
- Lejeune Ph., 1980, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éd. Le Seuil.
- 2005, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Lochard G., Soulages J.-Cl., 1998, *La communication télévisuelle*, Paris, A. Colin.
- Mehl D., 1996, *La télévision de l'intimité*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Niney Fr., 2000, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002.
- Odin R., 2000, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck.
- Pavel Th., 1986, *Univers de la fiction*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Richard R., 1997, « Trois pionniers du théâtre radiophonique : Gabriel Germinet, Paul Deharme, Carlos Larronde », pp. 11-26, in : Germinet G., *Maremoto* (livre-CD), Arles, Éd. Phonurgia Nova/INA.
- Roekens A., Rochet B., Rueda Laffond J.-C., Coronado Ruiz C., 2011, « Qu'est-ce que les docufictions nous disent du réel. Un point de vue d'historiens sur *Viva la Republica* et *Bye Bye Belgium* », *Médiatiques*, 48, pp. 27-31.
- Schaeffer J.-M., 1999, *Pourquoi la fiction*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Searle J. R., 1979, *Sens et expression, études de théorie des actes du langage*, trad. de l'anglais par J. Proust, Paris, Éd. de Minuit, 1982.
- Veyrat-Masson I., 2008, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles/Bry-sur-Marne, De Boeck/Ina.
- Walter J., 2010, « Des faux témoins à l'épreuve », *Témoigner. Entre histoire et mémoire/Getuigen tussen Geschiedenis en Gedachten*, 106, pp. 15-21.

Liste des émissions analysées (classées par ordre chronologique)

- 1946, Nocher J., *Plate-forme 70*, Radiodiffusion française, 4 juin.
- 1998, Treton B., *Une journée au bord d'un trou noir*, France Culture, *Le Corridor d'été*, 24 août.
- 2003, Lorquet P., Malghem L., Ringelheim S., *Trois journées dans la vie des Belges*, RTBF, La Première, *L'Autre Écoute*, 26 nov.
- 2004, Deleu Chr., Teste Fr., *La Lointaine*, France Culture, *Le Vif du sujet*, 7 sept.
- 2004, Butterfly É., *Le Journal d'Alphonse*, France Culture, *Atelier de création radiophonique*, 17 oct.

2007, Lorquet P., Malghem L., Ringelheim S., *Noces de chien*, RTBF, La Première, *Par oui-dire*, 12 mars.

2008, Sachs A., Sibony Cl., *Appels sur actualités : lundi 25 janvier 2012*, France Culture, *Sur les docks*, 25 juin.

2008, Bellot M., *Police-secours*, Arte Radio, 24 sept.

2009, Laurentin E., *L'Hypothèse en histoire*, France Culture, *La Fabrique de l'histoire*, 1^{er} avr.

2009, Lorquet P., Malghem L., Ringelheim S., *Histoire de la femme creuse*, RTBF, La Première, *Par oui-dire*, 27 avr.

2010, Deleu Chr., Teste Fr., *Vers le Nord*, France Culture, *Sur les docks*, 5 avr.

2011, Omélianenko I., Teste Fr., *Guy Labour, prisonnier de la montagne*, France Culture, *Sur les docks*, 9 mai.

2011, Deleu Chr., Teste Fr., *Le Crû et à croître*, France Culture, *Sur les docks*, 10 mai.