

L'HISTORIEN FACE AU DOCUFICTION

ISABELLE VEYRAT-MASSON*

« Tel est l'étrange destin du cinéma : fabriquer de l'illusion avec des êtres de chairs réels, fabriquer de la réalité avec de l'illusion en carton pâte¹. »

« C'est une attente du lecteur du texte historique que l'auteur lui propose un « récit vrai » et non une fiction. La question est ainsi posée de savoir si, comment, et jusqu'à quel point, ce pacte tacite de lecture peut être honoré par l'écriture de l'histoire » écrivait Paul Ricœur² (2000, p. 164) proposant dans cette phrase les mots que l'on pourrait déplacer vers le débat sur les relations entre l'historien et ce nouveau genre télévisuel apparu la même année, le docufiction : « attente », « récit vrai », « fiction », « pacte tacite de lecture », « histoire »... Il faut évidemment compléter : attente... « du téléspectateur », fiction-« reconstitution » et ajouter les mots : télévision, images, impression de réalité, documents, mais aussi évoquer les genres : documentaires, fictions, archives, hybrides. Et enfin proposer les questions qui tournent autour de l'invention d'un genre qui se propose de dire le vrai avec le langage du faux : quelle est la spécificité de l'histoire par rapport à la notion de vérité ? Comment définir le faux ? Comment l'historien réagit-il ? Quelle est la relation entre l'image et le réel ? Quels sont les risques de confusion ?

Mon livre « *Télévision et Histoire, la confusion des genres*³ » dans une veine assez différente des travaux historiographiques que j'avais proposés dans *Quand la télévision explore le temps*⁴, se pose ce type de questions en les articulant autour du paradoxe interne à ces genres qui mélangent principes et images documentaires d'enregistrement du réel

avec les images de reconstitution historique à l'aide d'acteurs – la fiction – au nom d'une recherche de vérité historique.

Le cinéma, à la fois trace, reflet, imitation représentation du réel et aussi magie, mise en scène, féerie, reconstitution, fiction, soulève dès son apparition les questions du rapport de l'image animée avec le réel et avec le vrai. Sidérant de vérité, le cinématographe n'a cessé depuis 1875 de mettre à l'épreuve la crédulité ou la méfiance des spectateurs les plus avertis. Les progrès techniques, en particulier numériques, continuent de repousser les limites de la vraisemblance de l'image filmée.

Les amateurs d'histoire ont vu très vite les possibilités du film, sa capacité à faire revivre le passé, les événements, grands hommes et drames de jadis et de naguère : trucages, fausses actualités, reconstitutions, décors, costumes et également, organisation des images (montage), commentaire, musique, témoignages, mise à disposition de documents (écrits, photos, lieux...) ont été requis à un moment donné pour restituer avec le plus de réalité possible et surtout de vraisemblance, le temps passé, le disparu, l'évanoui, le mort.

L'OBSESSION DU RÉEL

L'arrivée de la télévision marque un tournant dans les relations entre la fiction et le documentaire. La télévision entretient en effet, tout de suite, une relation particulière, forte avec la réalité. Ce lien original de la télévision avec le réel, que chacun se plaît à observer dans les années 1950, semble rejaillir sur l'ensemble des programmes et engager une certaine conception de la vérité qui s'appuie sur la croyance : « it's real, it must be true ».

Dès les premiers temps de la télévision, fictions et documentaires coopèrent, afin de donner des clefs d'entendement au public qui se masse de plus en plus nombreux devant l'écran, par la restitution la plus fidèle possible de ce qui l'entoure. L'histoire constitue également l'une de ces clefs. Les documentaires historiques naissent à la télévision, à l'intérieur de cette exigence⁵. Dans ce média, plus vite qu'ailleurs, les actualités d'hier, les images du jour se transforment en archives, matériau nouveau pour des documentaires de maintenant. Les reconstitutions historiques que l'on appelle alors les dramatiques cherchent à aborder des questions du présent et les téléspectateurs participent à ces re-créations du passé.

Ce désir de coller au réel est-il à l'origine de la confusion des genres qu'accompagne le développement de la télévision ? L'invention de dispo-

sitifs, de nouveaux langages, de concepts, guide depuis le début en effet les professionnels de ce média. Dans le domaine qui nous intéresse ici, les passages entre la fiction et le documentaire dans les programmes historiques, la télévision a excellé à créer des liens, à mélanger les spécificités de ces deux genres différents et à l'origine opposés. La fiction s'est ainsi voulue documentaristante et le documentaire fictionnalisant.

Le fait que des émissions, chimères issues de la fécondation entre la réalité et la fiction, abordent des sujets historiques procure à ce type de programmes des caractères particuliers. Ce type de programme en effet soulève des questions à la fois vastes et cruciales qui touchent à notre représentation du passé mais également à la vérité de ce qui nourrit notre mémoire collective et la constitue. La télévision est devenue une vaste fabrique de nouvelles images d'histoire⁶. Ce qui est amusant, stimulant parfois même, pour ce qui concerne les programmes de flux, ce qui en définitive porte peu à conséquences est-il toujours aussi anodin lorsqu'on aborde des questions historiques ?

Il faut rappeler très vite qu'il n'y'a « point d'histoire sans la conscience d'une frontière entre le royaume de la réalité et celui où c'est la fiction qui exerce la plénitude du pouvoir⁷. » Et si effectivement la « frontière est mobile » et « le tracé, difficile à établir sur l'ensemble du parcours » de l'historien, ce dernier doit être particulièrement attentif. L'image, ses possibilités et ses utilisations compliquent encore la séparation des frontières. Les spécificités analogiques de l'image photo et de ses descendants, le film, la vidéo et le numérique, ne suffisent plus à contenter un (télé)spectateur de plus en plus aguerri à la lecture du film. Se pose dorénavant la question de la Vérité. Or, réalité et vérité ne se confondent pas. Aristote définit la vérité comme la conformité de la proposition, de ce qui est dit, à la réalité. La proposition est vraie si les faits dont elle rend compte sont tels qu'elle les décrit ; elle est fautive si les faits sont autrement qu'elle les décrit. La Vérité se présente donc comme un accord entre un discours et la réalité (chose ou esprit), mais comment atteindre la réalité dans une situation (l'histoire et le document audiovisuel) où le *hic et nunc* de l'événement sont impossibles, contradictoires. Dans ces cas-là, le discours historique fait référence à des éléments qui lui sont extérieurs (preuves, documents, traces, discours) et également à l'institution (Université, centre de recherche, gloire, etc.). Une narration serait dès lors qualifiée d'historique seulement lorsqu' « elle affiche l'intention de se soumettre à un contrôle de son adéquation à la réalité extra textuelle passée dont elle traite⁸. »

La vérité. À partir du XIX^e siècle, l'histoire a cherché à s'appuyer sur les nouvelles disciplines des sciences sociales afin de rendre plus solide

une question historique qui jouait alors un rôle politique de premier plan. Mais c'est dès l'origine que l'histoire a cherché à se dégager de toute gangue poétique... Le récit, synonyme de fiction, voilà l'ennemi. Pour se défaire de toute référence à l'imaginaire, les historiens ont dû faire beaucoup d'efforts, accepté de sévères contraintes. Mais se sont-ils dégagés du récit ? Difficilement.

En ce qui concerne l'image animée, la solution a été la séparation de deux genres : la fiction et le documentaire. Les Anglais appellent d'ailleurs les documentaires des « *non-fiction films* ». Ce qui ne signifie pas, cependant qu'il n'y a pas de narration dans ces « *non-fiction films* ». Si la narration n'est pas le propre de la fiction, comment définir la fiction ?

Rien n'est moins simple, les définitions sont nombreuses et le sens glisse. On peut distinguer deux grands ensembles de significations. L'un fait référence au contenu et l'autre à la forme. Dans le premier sens, la fiction évoque le mensonge, l'invention, le rêve : « le mot fiction sert à désigner aussi bien un acte de dissimulation, un mensonge (« voilà bien une belle fiction ! ») que le résultat d'une convention (« admettons la fiction d'un dollar à parité avec le franc »), un désir, un rêve (« il s'accrochait à cette fiction »)⁹. » Dans son deuxième groupe de significations, le mot fiction désigne un genre littéraire, le roman, la poésie, ou cinématographique. Dans son acception cinématographique, le terme fiction est le plus souvent entendu comme une forme qui emploie des acteurs pour faire avancer le récit.

Pour Roger Odin, « il n'y a aucune opposition entre le désir de fiction et le désir de réel. La différence entre fictionnalisation et documentarisation réside dans la façon dont ces deux modes me mettent en relation avec le réel¹⁰ » L'histoire est une manière d'évoquer le réel, tout en gardant le bonheur de la narration, de la mise en récit, de l'intrigue. Les tentatives de l'École des *Annales* de faire disparaître le récit, ce jumeau encombrant de l'histoire, ayant échoué, « la fiction constitue un des processus par lequel se constitue l'histoire¹¹. »

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-projection. Certains auteurs ont refusé cependant, en choisissant l'un de renoncer aux attributs de l'autre. De

nouveaux genres sont nés de ce refus : le docufiction étant le dernier de ces hybrides dans lesquels les documents alternent avec des reconstitutions et où les frontières entre le vrai et l'inventé s'estompent.

LES HYBRIDES

Si ces nouveaux genres reposent sur des bases documentaires, ils se présentent toutefois clairement sous la forme de fiction. Symbole de détente et de distraction, et par conséquent de succès d'audience, celle-ci va s'imposer tandis que le documentaire, gage de sérieux et d'autorité, est repoussé tard dans la soirée sur des chaînes confidentielles. Même si certaines fictions sont qualifiées de culturelles et que quelques documentaires parviennent à rassembler un public significatif, la dichotomie demeure.

Émergent cependant dans le foisonnement des programmes, dans la multitude des dispositifs plus ou moins expérimentaux que tentent les télévisions, des programmes inclassables. Ni fictions, ni documentaires, ils se présentent comme des hybrides. La plupart n'ont d'ailleurs pas de « descendances ». Citons très rapidement, les œuvres de Peter Watkins, celles de Pierre Beuchot ou de William Karel qui, pour leurs chimères historiques, mélangent les temporalités, ne craignent pas d'user d'anachronismes, de fabriquer faux documents, fausses interviews, et de jouer avec ces genres qui leur servent de points d'appui critiques : la fiction bien sûr, et les documentaires, mais également les journaux télévisés, les interviews, les reportages de guerre, les archives filmées...

L'histoire a rencontré également à la télévision un genre qui semblait pourtant bien à l'opposé de sa logique, de ce qui la fonde, le révolu et le disparu, la télé-réalité. Essentiellement fondée sur l'authenticité, le vécu, l'instantané et le direct, la télé-réalité confrontée à des questions du passé semble souvent farfelue : habiter les grottes de la préhistoire pour un citoyen du XXI^e siècle, rejouer les Jeux olympiques ou vivre dans les tranchées de la Somme déplacent la catégorie « historique » du genre vers le jeu de rôles.

LA PROPOSITION DU DOCUFICTION

L'arrivée du docufiction – qui a souvent choisi des thèmes historiques pour se développer – mélange les cartes. Apparemment durablement. Les éléments documentaires et de fiction ne s'y confondent pas, ils alternent.

Les frontières traditionnelles entre le documentaire et la fiction se brouillent. Des réalisateurs de documentaires dirigent des acteurs, le CNC et les départements fiction des chaînes financent des achats d'archives.

Le docufiction ne se confond pas avec le docudrama, même si les deux termes sont souvent utilisés sans distinction par les commentateurs (journalistes ou chercheurs). Le *docudrama* reconstitue le passé tel qu'un metteur en scène de fiction l'imagine. Il se différencie des films à costumes essentiellement par son méta-discours, ses références au discours historique.

Au départ, les responsables des chaînes présentent le docufiction comme un documentaire. Pour Yves Jeanneau, responsable des documentaires sur France 2 à l'époque où ce genre entre à la télévision française: « le docufiction est un "documentaire à dominante fictionnelle" ou "un vrai documentaire raconté sous la forme d'une fiction"¹². » Pour paraphraser Paul Ricoeur: « documentaire, c'est le mot de passe » (2000, p. 738) pour la télévision, c'est également l'entrée d'un texte dans la discipline historique. Documentaire, le docufiction l'est par le contrat de lecture qu'il propose à son public, marqué par l'intention pédagogique: c'est un contrat de vérité avec le téléspectateur comme Paul Ricoeur parle de « pacte de vérité avec le lecteur¹³ » à propos de l'histoire. Comme dans la démarche historique, le docufiction propose des éléments destinés à authentifier le récit: témoins, archives, interviews de scientifiques ou reportages sur les lieux de l'action. Les traces du passé sont présentées, exposées à l'instar de preuves apportées à l'appui du commentaire. La publicité faite autour de la diffusion de ce type de programmes (le paratexte) insiste sur les garanties scientifiques qui entourent le projet. Enfin, un commentaire plus ou moins « objectivé » est chargé de transmettre des éléments de connaissance au public.

Les docufictions sont abrités par le département des documentaires. Les sociétés de production privées les plus impliquées dans ce nouveau type d'émissions viennent du cinéma du réel ou du reportage comme CAPA Production, agence de presse créée et dirigée par le grand reporter Hervé Chabalier. Les réalisateurs comme Tony Mitchell, Alisa Orr, pionniers britanniques du docufiction ou Jacques Malaterre sont des documentaristes classiques. Pour réaliser *l'Odyssée de l'espèce*, Jacques Malaterre a: « utilisé toutes ses "casquettes", documentariste pour le respect qu'il faut avoir du propos, fictionniste (sic) pour l'essence de la dramaturgie et l'émotion à l'image, et éducateur aussi. » Dans cette logique, ces docufictions sont commercialisés dans le cadre des marchés du documentaire, tel que le *Sunny Side of the Doc*.

« Le docufiction est aussi une fiction¹⁴ » comme l'explique Jacques Malaterre, à propos de son docufiction sur les origines de l'homme. Car « pour cerner le comportement humain, pour diriger les acteurs, pour essayer d'imaginer comment le corps humain pouvait être à cette époque-là », il est nécessaire de faire appel à son expérience de réalisateur de fiction.

Or, face à la fiction, l'amateur de documentaire historique doit changer d'univers mental. Les reconstitutions jouées par les acteurs comme les images de synthèse ne sont pas évaluables en termes de vérité par rapport à la réalité du passé mais en termes de vraisemblance. L'adhésion du téléspectateur au récit s'appuie non pas sur des preuves ou sur des éléments authentifiants, comme dans le documentaire, mais sur la cohérence interne du récit qui lui est proposé. En plus de l'utilisation d'acteurs, premiers critères de la fiction, d'autres codes fictionnels sont mis en oeuvre dans les docufictions. Le scénario est très élaboré, construisant un récit avec une intrigue forte. Le montage alterné ou parallèle, l'ellipse, l'utilisation des différents plans et mouvements de caméra que le cinéma a inventés depuis Griffith sont requis pour atteindre la fameuse « suspension de l'incrédulité ». Mais ce qui est très particulier ici, c'est que la fiction n'est pas utilisée pour « faire croire », provisoirement, le spectateur à ce qu'il voit, le temps diégétique du film, mais pour qu'il croie durablement à la réalité du sujet traité par la fiction.

Si la fiction littéraire et cinématographique nous conduit en effet à suspendre notre incrédulité, il en va différemment dans le cas du docufiction, ici c'est la forme (acteurs, mise en scène et décors) qui détourne du sentiment de réalité (historique). Le « disbelief », l'incrédulité qui accompagne *de facto* la fiction est en réalité un obstacle dans le cas d'un documentaire où la fiction se donne comme une reproduction exacte de la réalité.

LA GRANDE CONFUSION OU LE TRIOMPHE DU « FAUX »

La confusion est dès lors totale si l'on garde les référents habituels. Ces nouveaux genres, ces nouveaux mélanges se situent-ils au fond du côté du réel et de la vérité ainsi qu'ils le prétendent sans cesse ou sont-ils au contraire en train de saturer de « faux » notre environnement cognitif ?

Tout en étant conscient que rien n'est plus difficile que de restituer la réalité et la vérité du passé, l'historien a pour ambition, pour raison d'être, d'y tendre, de s'en rapprocher le plus possible. Pour se faire, il s'appuie sur des traces existantes, il traque dès lors les faux, les mensonges, les

à-peu-près. Les docufictions ont eux recours à l'invention, à la création pure et simple, de personnages parfois (pas forcément) secondaires. Il fabrique des images et même parfois des faits. Rappelons ici que nous ne traitons pas des libertés que les auteurs de fiction prennent éventuellement avec l'histoire : les docufictions se présentent comme des quasi-documents ; leurs auteurs multiplient à l'envi les déclarations sur l'exactitude des faits ou sur le caractère scientifique de leur travail. Mais n'ont-ils pas en fait fabriqué des sortes de « faux », fausses images, faux témoignages, faux récit ? Le « faux » ici ne serait pas pris dans son acception de mensonge et de tromperie mais plutôt comme quelque chose « qui est l'imitation, la contrefaçon de quelque chose¹⁵. » Ces fictions du réel n'ont souvent en effet que « l'apparence de la chose réelle sans en avoir les caractéristiques, les qualités essentielles¹⁶. » L'absence de certaines « qualités essentielles » peut modifier du tout au tout le sens d'un récit et donc son interprétation.

Certains observateurs s'inquiètent : le premier effet, le premier danger de ces genres chimères n'est-il pas la confusion ? La question n'est pas sans incidence dans une société hyper médiatique où l'image tend à s'emparer à la fois de notre vie réelle et de notre vie psychique ? Pour Sylvie Lindeperg en effet, « le cinéma et la télévision collent à la représentation mentale du passé que l'image a su imposer au point de faire dépendre l'impression de vraisemblance de celle du « déjà vu¹⁷ ». Le mélange délibéré de vraies et de fausses images accentue la difficulté à se repérer dans des niveaux d'interventions très différents. Les images se répondent : photos, films de fiction, documents d'archives et de propagande concourent toutes à la constitution de notre mémoire et de nos représentations.

Certes, nous pensons en images et celles-ci sont à la fois vraies et fausses. Ce phénomène n'est pas nouveau. Ce qui me paraît plus neuf, c'est l'acceptation ou le manque de réaction, en particulier des historiens, face à un phénomène, le mélange du réel et du fictif en histoire, qui, on l'a vu, ne cesse de se développer et surtout de se parfaire. Il semble que grâce à ces nouveaux genres, on puisse tout dire, tout accepter.

AUX ORIGINES DU SUCCÈS DES DOCUFICTIONS : LA CRITIQUE DU FILM, LA CRITIQUE DE L'HISTOIRE

Les réactions sont dithyrambiques devant les premiers docufictions, les internautes s'enthousiasment : « enfin la vérité est révélée ! ». Les critiques négatives sont rares. Les « tenants » de la vérité historique ne réagissent pas.

Devant ces émissions mi-fiction, mi-documentaire, des historiens aussi reconnus que Benjamin Stora, Pierre Sorlin ou Jean-Pierre Azéma se félicitent. Des scientifiques de haut niveau collaborent de très près à de telles entreprises.

Ce triomphe du faux s'est en réalité bâti sur les décombres de la confiance absolue vis-à-vis du document, qu'il soit papier ou audiovisuel. Sans remonter aux grands débats religieux, on peut dire qu'à l'époque contemporaine, après avoir été utilisée comme preuve (reflet fidèle du réel), l'image, sa fidélité à la réalité et sa capacité à en rendre compte, ont été mises en question. C'est au titre de ses imperfections bien sûr, de sa labilité et de sa polysémie, de ses prédispositions au truquage et aux illusions que l'image s'est vue contestée en tant que document irréfutable. Pourtant, c'est au nom de sa supposée toute-puissance qu'elle a été dénoncée comme manipulatrice par essence.

Contrairement à ce que pourrait imaginer un visiteur venu d'une autre planète, dans nos sociétés où l'image est partout présente, elle est en fait le point de convergence de critiques très acérées¹⁸.

Cette méfiance critique à l'égard de l'image trouve un écho puissant dans l'opinion publique. Les parents limitent le temps que leurs enfants passent devant la télévision, les informations en images (télévision, photos et films) sont régulièrement accusées de manipulation. Les médias d'images seraient coupables de forcer la croyance, de tromper, de fabriquer de l'opinion et de créer de l'aliénation. Pour autant, ces dénonciations ne font pas reculer la part d'« iconophilie » de nos contemporains. L'image est partout, partout elle séduit et pourtant, partout elle fait peur, elle est haïssable, sinon haïe.

En 1945, lorsque les Alliés décident de photographier et de filmer tout ce qu'ils voient à l'ouverture des camps, c'est bien dans l'idée de constituer un dossier dont les photos et les films constitueront les preuves à charge contre les atrocités nazies¹⁹. Force, vérité, pédagogie de l'image sont alors jugées irremplaçables. Le temps n'est pas alors aux remises en question, ni aux interrogations sur les limites et les dangers des témoignages oraux et filmés. Celui du doute viendra ultérieurement, emportant avec lui les certitudes et les assurances qui faisaient d'une image filmée un document parfait.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'image semble donc encore parler d'elle-même... Les grands documentaires des années 1950 et 1960 prennent peu de précautions. Pourtant, progressivement, l'archive filmée va progressivement perdre son caractère sacré d'authenticité. La première atteinte vient de la critique interne des documents. Les historiens

du film montrent les manipulations, fabrications de faux et autres stratagèmes à l'origine de la constitution des documents filmés qui avaient pourtant constitué la matière première des documentaires-montages d'archives connus depuis les années 1920. Ainsi pour la France, les premiers documentaires historiques de Frédéric Rossif n'étaient pas très regardants en ce qui concerne l'utilisation de documents de propagande ou de scènes reconstituées.

Faux de la guerre de 1914, mises en scène des documents de la Seconde Guerre mondiale, manipulations des films des pays de l'Est ou des États-Unis sont maintenant bien connus.

À rebours, le document film est également, du même coup, stigmatisé pour son évidence, son impression de réalité très forte. Il serait d'autant plus trompeur qu'il possède toutes les apparences du vrai et qu'il sait être falsificateur à la quasi-perfection. Apparemment polysémique, il ne proposerait en réalité qu'une seule version des choses et des faits.

Le temps de l'imaginaire, de l'invention, de la fiction, c'est-à-dire des hypothèses et des faux, peut alors naître de cette contestation de l'image comme document. Tandis que le film était contesté dans sa fonction documentaire, l'histoire, elle-même discipline ancienne définie par un dictionnaire récent comme « Science qui étudie, relate de façon rigoureuse le passé de l'humanité²⁰ » se voyait remise en cause en tant que science sociale.

Aux élans optimistes et conquérants de la « nouvelle histoire » a succédé un temps de doutes et d'interrogations.

Pour certains, le langage de la narration qui est aussi celui de la fiction entraînerait l'histoire vers un relativisme qui représente à la fois la mort de la discipline historique mais également la porte ouverte à tous les mélanges, à tous les mariages, à toutes les concessions. Le *linguistic turn* né dans le courant des années 1980 dans les cénacles des européanistes nord-américains et en particulier les travaux de l'historien américain Hayden White assimilant l'histoire à un genre de la fiction, a déconstruit la scientificité de l'histoire ; le concept de « métahistoire » assimile en effet le processus de construction narratif de l'historien à un processus d'imagination²¹. « Le potentiel dévastateur » (Ricœur, 2000, p. 743) de ce concept se révèle ainsi dans les marges de ce débat sur les docufictions.

DES « IMAGES MALGRÉ TOUT » MAIS DES IMAGES DE FICTION

L'utilisation de la fiction pour faire resurgir ce qui a disparu est ancienne. Plus neuve en revanche est l'idée d'une supériorité de la fiction sur l'image documentaire. Pour Edgar Morin en effet « le cinématographe Lumière porte en lui toutes les puissances que, depuis toujours, les hommes ont attribué à l'image. Il y a ne serait-ce que dans le strict reflet de la nature, quelque chose de plus que la nature. Le cinématographe majore le réel, le transfigure sans le transformer...²². »

La démonstration d'Edgar Morin dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, où il montre que « le réel n'émerge à la réalité que lorsqu'il est tissé d'imaginaire, qui le solidifie, lui donne consistance et épaisseur », est convaincante. La fiction marque souvent les esprits plus fortement que les documentaires. Les exemples allant dans ce sens sont pléthores. Parmi les plus connus, citons *Holocauste* de Marvin Chomsky pour la télévision, *Exodus* pour le cinéma. Ainsi, la fiction utilisée au cœur des docufictions, loin de déréaliser l'événement ou le thème traité, semblait au contraire conforter la réalité et la vérité des archives qu'elle encadrait.

En outre, la fiction permet de traiter des thèmes et des situations que n'aborde pas l'histoire universitaire, les sachant trop mal assurés : la psychologie, les relations inter-familiales ou hommes femmes, les corps et les âmes. De plus en plus d'historiens considèrent dès lors qu'il est légitime d'avoir recours à la reconstitution filmée pour rendre compte des événements disparus.

Tandis que s'imposait l'idée que le document triche avec la vérité qu'il est censé servir, qu'il permet la manipulation, qu'il favorise l'illusion de la transparence, et parce que, selon Claude Lanzmann, il ne dit rien, qu'il fait du présent pur, la fiction s'est imposée dans un débat sur la fidélité de l'image au réel et surtout au vrai. Et pourtant, l'image documentaire apporte quelque chose qu'aucune image de fiction ne peut apporter. Georges Didi-Hubermann affirme avec force sur ce sujet : « oui les images mentent, mais pas toutes, pas sur tout et pas tout le temps²³. »

Les nouveaux genres de l'histoire télévisée sont l'expression et le résultat de ce grand chambardement des esprits, de ce chassé-croisé des certitudes. L'image ne prouve plus, elle inquiète, l'imagination n'est plus synonyme de mensonges, elle rassure. Le « pouvoir » est donné au public. La réception impose les normes. Les audiences des médias signalent que les mélanges entre les documents et la fiction rencontrent une large adhésion. En toute connaissance de cause.

Peu de voix s'élève contre le « grand public » pour qui l'utilisation du faux est justifié par la recherche de l'authenticité et de la Vérité²⁴. « Le formidable sentiment de réalité émanant des images artificiellement reproduites et produites sur l'écran²⁵ » s'impose dès lors.

NOTES

* Directrice de recherche CNRS. Directrice du Laboratoire Communication et Politique (UPR 3255)

¹ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Les éditions de Minuit, (1^{re} éd. 1956), 2002.

² Paul Ricoeur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », conférence Marc Bloch, 13 juin 2000, *Annales HSS*, juillet-août 2000, n° 4, p. 731-747, p. 731

³ Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et Histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, Ina-De Boeck, coll. Recherches, 2008. Cet article emprunte de nombreux passages à ce livre.

⁴ Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision explore le temps. L'histoire au petit écran (1953-2000)*, Paris, Fayard, 2000

⁵ Cf. Isabelle Veyrat-Masson, 2000, *op. cit.*

⁶ Isabelle Veyrat-Masson, « De nouvelles images d'histoire. Du docudrama au docufiction », in Christian Delporte, Laurent Gervereau et Denis Maréchal (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008.

⁷ Krzysztof Pomian, « Histoire et Fiction », *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989, p. 114-137, p. 121.

⁸ Krzysztof Pomian, *op. cit.*, p. 121.

⁹ Roger Odin, *De la fiction*, Paris, De Boeck Université, Arts et cinéma, 2000, p. 9

¹⁰ Roger Odin, *op. cit.*, p. 128

¹¹ Suzanne Gearhart, *The Open Boundary of History and Fiction. A Critical Approach of the French Enlightenment*, Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 24

¹² *Le Film français*, interview d'Yves Jeanneau.

¹³ P. Ricoeur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », conférence Marc Bloch, 13 juin 2000, *Annales HSS*, juillet-août 2000, n° 4, p. 731-747, p. 736.

¹⁴ Site internet de Seniorplanet.fr : interview de Jacques Malaterre, 30/01/2006.

¹⁵ Centre National de ressources textuelles et Lexicales, CNRS-atilf

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS éditions, p. 195

¹⁸ Georges Didi-Hubermann, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

¹⁹ Sylvie Lindeperg montre bien les diverses utilisations des images par les Alliés à la fin de la guerre, preuves d'abord destinées aux Allemands : « les clichés de Belsen (qui) furent enregistrés par les Britanniques dans le but de *prouver* aux Allemands les atrocités commises en leur nom », Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7, Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS éditions, 2000, p. 231.

²⁰ CNRTL (CNRS-atilf), www.cnrtl.fr/lexicographie/histoire

²¹ Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1974.

²² Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, [1956], 2002, p. 51

²³ Georges Didi-Hubermann, *op. cit.*, p. 90

²⁴ Cf. le débat sur la colorisation des archives, septembre-novembre 2009.

²⁵ Edgar Morin, *op. cit.*, p. IX.