

**Faculté des sciences économiques,
sociales, politiques et de communication**

**Analyse de la perception de
milléniaux belges, consommateurs
de docudrames sur la plateforme de
visionnement à la demande Netflix
et particularités de ces
docudrames.**

Auteur : Laura van Steen
Promoteur(s) : Sarah Sepulchre
Lecteur(s) :
Année académique 2022-2023
Master en Information et Communication

Table des matières

Remerciements	3
1. Introduction.....	4
1.1. Situation et mise en perspective	4
1.2. Problématique	4
1.3. Question de recherche.....	4
1.4. Explication du plan de mémoire	5
2. État de l’art	5
2.1. Définitions et concepts	5
2.2. Le docudrame	6
2.3. L'hybridation intergénérique.....	8
2.3 La fiction et le réel.....	12
2.4. Les faits divers	14
2.5. Les nouveaux dispositifs télévisuels.....	14
2.6. La réception et les usages de la télévision comme véhicule idéologique	16
2.7. La catégorie générationnelle “millennial”	17
3. Partie Empirique	18
3.1. Méthodologie.....	18
3.2. Introduction de la méthodologie	18
3.6. Présentation et analyse des entretiens.....	28
3.6.1 Introduction.....	28
3.6.2 Analyse des profils et des résultats	28
4. Perspectives et conclusion	35
5. Bibliographie	37

Remerciements

Ce mémoire a été le fruit d'un long travail personnel dont l'aide et le soutien ont été la clef de voute de son aboutissement.

De ce fait, je tiens à remercier les personnes qui ont participé d'une manière ou d'une autre à son élaboration.

Je souhaite remercier Mme Sepulchre, ma promotrice pour le soutien, la motivation et la guidance qu'elle m'a apportés tout au long de mon cursus académique.

Je tiens également à remercier l'ensemble du corpus académique pour l'ensemble des connaissances qu'ils m'ont transmises.

J'adresse, finalement, mes affectueux remerciements à mon mari Greg, à mes deux enfants Victor et Alice, à ma filleule Manon ainsi qu'au reste de ma famille pour leur immense patience, leurs précieux conseils et leur soutien colossal tout au long de cette aventure.

1. Introduction

1.1. Situation et mise en perspective

La consommation de programmes télévisuels a subi de grands changements depuis la création de la télévision. En effet, les nouvelles plateformes de partage de contenus tels que Netflix, Prime, Disney + ou YouTube sont devenues prédominantes sur le marché concurrentiel de l'audiovisuel.

Actuellement, l'utilisation de ces canaux a totalement imprégné le mode de consommation de contenus audiovisuels. Les jeunes générations ont été les premières à intégrer ces plateformes de vidéos à la demande dans leur quotidien. Parmi les plateformes de SVoD¹, Netflix reste la plus utilisée, et ce aussi par les plus jeunes générations.²

Parmi les programmes que proposent Netflix, les documentaires (en séries et en films) sur les crimes sont parmi les plus plébiscités. En effet, en 2022, la série sur le tueur en série Jeffrey Dahmer a pulvérisé les records de visionnage et a généré des profits considérables pour la plateforme.³

1.2. Problématique

La popularité croissante de ces programmes audiovisuels amène à se poser plusieurs questions. Tout d'abord, il est essentiel de s'interroger sur l'impact de ces émissions documentaires -et plus précisément celles concernant les crimes- sur le comportement télévisuel, mais aussi sur le rapport que peut avoir le public plus jeune avec ces émissions. Notre travail concernera l'analyse de la perception de milléniaux belges, consommateurs de docudrames de la plateforme de visionnement à la demande (VàD) Netflix et particularités de ces docudrames.

1.3. Question de recherche

Notre question de recherche divisée en deux volets sera :

¹ *Subscription Video On Demand – Vidéo à la demande par abonnement*

² Baromètre SVOD – Médiamètre de Harris Interactive – Mai 2023

³ Baromètre SVOD – Médiamètre de Harris Interactive – Mai 2023

Quelles sont les particularités des docudrames de la plateforme de visionnement à la demande (VàD) et quelles sont les perceptions des milléniaux belges, consommateurs de ceux-ci ?

1.4. Explication du plan de mémoire

Ce mémoire est divisé en plusieurs parties qui aborderont des aspects différents de la problématique soulevée.

Tout d’abord, dans la première partie du travail, un état de l’art sur les connaissances et les termes sur les comportements télévisuels étudiés sera défini et précisé afin de pouvoir déterminer un spectre d’analyse pour les données qui seront récoltées et analysées par la suite. Cet état des connaissances permettra aussi de mettre en avant des théories actuelles afin de prédéterminer la manière dont seront récoltées les données.

Une fois cette définition des termes et des théories utilisées établie, nous analyserons, dans la seconde partie, plusieurs productions télévisuelles abordant le thème de meurtres en série afin d’en relever les éléments importants, les différences et les points communs.

La troisième partie concernera la récolte des données faite auprès de plusieurs participants dans le but de pouvoir déterminer des ressemblances et des différences dans leurs consommations télévisuelles de *docudrames*. Les témoignages seront comparés et analysés par le spectre des connaissances scientifiques relevées dans l’état de l’art et nos recherches.

Le travail se terminera par une conclusion de l’ensemble des éléments analysés.

2. État de l’art

2.1. Définitions et concepts

Dans cette première partie, afin de mieux comprendre ce qu’englobe le thème de notre sujet, nous allons présenter quelques définitions-clés relatives à la problématique soulevée.

Nous allons ainsi étudier les différentes catégories et définitions existantes sur ce que constituent les docudrames, ainsi que leurs principales caractéristiques, leurs processus de production et techniques de réalisation. Pour ce faire, nous allons aborder différents concepts tels que l'hybridation intergénérique de Paget, la vérité et la fiction, les faits-divers ainsi que la réception et les usages de la télévision.

Afin de poser un cadre plus clair, nous allons nous atteler à également définir ce qu'est une plateforme de diffusion de vidéo à la demande mais aussi à définir ce qu'on entend par « millénial ».

2.2. Le docudrame

Edgar E. Willis fut l'un des premiers à donner une définition du terme docudrame en 1950. Selon lui, le docudrame était un programme présentant ou explorant des informations et/ou problématiques souvent de nature sociale et ce, de manière dramatisée (Coşkun, 2018).

Claire Kaiser, maîtresse de conférences à l'université Bordeaux-Montaigne, spécialiste de cinéma de langue allemande, affirme, quant à elle, que le docudrame est une combinaison de fiction et d'événements réels par la dramatisation de ces situations réelles à l'aide d'acteurs et actrices. Selon elle, le documentaire n'utilise, lui, que des événements et personnes réels (Coşkun, 2018).

Isabelle Veyrat-Masson explique dans son livre « Télévision et histoire, la confusion des genres » que les docudrames, docudramas ou dramadocs sont des raccourcis correspondant aux drama-documentaires qui sont des programmes de télévision basés sur des faits et événements réels utilisant l'identité de protagonistes pour engendrer des débats sur le sens de ces situations. Elle ajoute que les réalisateurs de ce genre de programme utilisent des acteurs et se réfèrent à l'histoire dans leur narration pour la reconstituer ou pour approfondir la compréhension du sujet traité. Elle déclare également qu'ils sont finalement

pourvus de très peu d'éléments documentaires (images d'archives, témoignages) en tant que tels (Veyrat-Masson, 2008).

Dans son ouvrage « Le docudrame », Fariborz Fallah nous explique que la diversité de formes de ce genre cinématographique rend sa définition complexe. Elle relate que Leslie Woodhead, réalisateur de cinéma et de documentaires britannique disait qu'il existait autant de définitions que de docudrames et que la confusion était une preuve de l'activité dynamique de ce genre de programmes. Fallah ajoute que le mot docudrame provient d'une combinaison de deux mots « documentaire » et « dramatisé » complexes à définir d'une part, mais aussi dont la fusion est imprécise et donc rend l'interprétation de ce terme périlleuse. (Fallah, 2005)

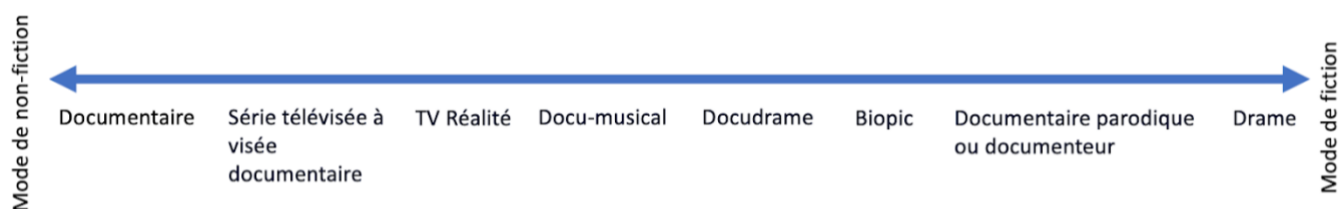
Isabelle Veyrat Masson renchérit en qualifiant les docudrames d'oxymores car ils sont formés de deux genres totalement différents historiquement et consubstantiellement. (Veyrat-Masson, 2008)

Gary Rhodes et John Springer définissent les docudrames comme un sous-genre du documentaire. Selon eux, les docudrames tentent de présenter des éléments factuels en utilisant certaines formes de schémas narratifs et de composition visuelle qui facilitent l'identification du public avec les personnages. De cette façon, ils estiment que les docudrames s'éloignent de l'objectivité présumée du documentaire et se rapprochent des techniques de fiction narrative par une organisation esthétique. (Rhodes & Springer, 2006)

De ce fait, le docudrame peut être qualifié de combinaison de différents genre télévisuels. Ce phénomène est expliqué par la théorie de l'hybridation intergénérique.

2.3. L'hybridation intergénérique

Derek Paget, théoricien britannique du théâtre, de la télévision et du cinéma, a développé la théorie de l'hybridation intergénérique pour décrire les relations et combinaisons entre différents genres cinématographiques, télévisuels et théâtraux. Selon lui, lorsque des éléments de différents genres comme la comédie, le drame, le documentaire ou le musical par exemple sont combinés, cela permet la création de nouvelles formes de genre. Ci-dessous, il représente graphiquement le spectre de cette hybridation intergénérique que l'on peut retrouver dans les films et à la télévision. Dans son schéma, le docudrame se situe presque au centre du graphique représenté, entre les modes de la fiction et de la non-fiction.



Source: Schéma de Derek Paget dans son ouvrage “No other way to tell it: Dramadoc/Docudrama on television” (Paget, 1998).

Les docudrames sont donc un genre particulier qui mélange des éléments de documentaire et de drame et ne sont pas considérés comme des pures fictions.

Les neuf catégories principales des docudrames

Dans son ouvrage “Analysis of Docudrama Techniques and Negotiating one’s Identity in David Edgar’s Pentecost”, Samer Ziyad Al Sharadgeh décrit et étoffe les neuf catégories de docudrame revendiquées par les professeurs et chercheurs américains Thomas Hoffer et Richard Nelson en 1978 :

« 1) *Monologues* : Événements ou aspects personnels de la vie de personnes réelles basés sur des preuves documentaires.

- 2) *Historique* : Événements non contemporains et non religieux, recréés avec l'accent mis sur les événements et non les personnages.
- 3) *Biographie* : Émissions qui décrivent des événements de la vie de personnes réelles mettant l'accent sur la personnalité du sujet.
- 4) *Contemporain* : Distingué des types 2 et 3 en raison de la pertinence actuelle ou contemporaine, mais également traitant de personnes et d'événements réels.
- 5) *Religieux* : Personnages religieux historiques et thèmes tirés d'écrits religieux.
- 6) *Fiction documentarisée* : Basée sur des occurrences réelles, mais les personnages sont fictionnalisés ou composites.
- 7) *Aberrations* : Spéculations sur ce qui aurait pu être.
- 8) *Docudrame partiel* : Partiellement recréé à partir des événements de la vie de personnes réelles, généralement centré sur des événements historiques.
- 9) *Documentaire fictif* : Basé sur des personnages réels, mais dont les occurrences sont fictives ou composites. » (Sharadgeh & Ziyad, 2018)

Le processus de production

Dans le cadre de ce travail, il nous a semblé intéressant de voir quel était le processus de production d'un docudrame. Dans son ouvrage «*No other way to tell it: Dramadoc/Docudrama on television*», Derek Paget a effectué cet exercice et a déterminé cinq étapes principales.

La première étape « Recherche et développement » implique la recherche sur le sujet, l'identification de sources et de témoins clés, la planification de l'histoire et l'élaboration d'un synopsis. Cette étape peut également inclure la négociation des droits d'auteur et des accords de diffusion.

La deuxième étape « Pré-production » comprend, quant à elle, l'élaboration du scénario, la planification de la production, la sélection de l'équipe de production et le casting des acteurs ou des personnes réelles pour jouer les rôles-clés. Celle-ci implique également la préparation des budgets, la sélection des lieux de

tournage, l'organisation des répétitions et des lectures, et la préparation de tous les éléments nécessaires à la production.

La troisième étape décrite par Paget est celle de la « Production » qui correspond au tournage du docudrame sur le terrain et en studio, avec toutes les répétitions, les ajustements et les prises de vue nécessaires. Elle comprend également l'ajout de musique, de narration et d'effets sonores.

La quatrième étape « Post-production » coïncide avec le montage du docudrame en utilisant les prises de vue et les enregistrements préalablement réalisés, la sélection des scènes et des séquences, l'ajout de musique, d'effets spéciaux et de voix hors champ, et le traitement du son et de l'image.

Finalement, la cinquième étape « Distribution » porte sur la négociation de contrats de distribution, la planification de la diffusion et de la promotion, la création de copies pour les festivals et les projections en salles, et la mise en ligne sur des plateformes de diffusion en continu ou de télévision. (Paget, 1998)

Les techniques de réalisation

Cicek Coskun, doctorante en sociologie à l'Université de Baskent, décrit dans son ouvrage « Docudrama and reality : representation of social life in Turkey » les techniques de réalisation utilisées dans les docudrames en se référant à la thèse de Bonnie Borenstein qui démontrait notamment que l'utilisation et la combinaison des codes et des conventions du documentaire et du drame étaient déterminantes dans la perception et la réception par rapport au public. En effet, selon lui, les techniques utilisées déterminent en grande partie le sérieux avec lequel le docudrame sera pris mais également à quel point il pourrait être controversé.

Ci-dessous, nous allons décrire chacune des techniques et codes représentés dans le genre du docudrame tout en faisant un lien avec les techniques du documentaire que nous analyserons dans la partie empirique pour établir un point de référence.

- Casting

Comme nous l'avons vu plus haut, l'une des caractéristiques les plus importantes du docudrame est de reconstituer des événements réels en faisant jouer des acteurs. Ceux-ci sont généralement choisis pour leur apparence semblable ou proche aux personnes réelles impliquées dans les faits. Néanmoins, dans certains docudrames, on peut retrouver des personnes réelles apparaissant comme elles-mêmes, jouant leur propre rôle. Isabelle Veyrat-Masson ajoute que le choix des acteurs et de leurs jeux peut avoir une influence sur la réception des messages délivrés au public car ils apportent malgré eux des valeurs, des images et des perceptions qui leurs sont liés à cause de leurs précédents films ou activités. (Veyrat-Masson, 2008)

- *Intitulé et nomination*

Dans les docudrames, nous pouvons constater que la majorité des personnages principaux sont présentés avec leurs noms réels. Cette technique indispensable dans la réalisation des documentaires est l'une des différences les plus marquantes avec les drames ou les fictions dans lesquelles les personnages peuvent être renommés et réinterprétés.

- *Voix-off/narrateur, légendes et sous-titrage sonore/musical*

Généralement associés aux films documentaires, les interviews, légendes et sous-titres font parties intégrantes des réalisations des docudrames.

- ❖ La voix off/le narrateur

L'utilisation de voix off et/ou de narrateurs est une technique courante du documentaire et des docudrames. En effet, les entretiens ou interview avec les témoins permettent d'établir un lien avec la réalité dans ce type de programmes.

- ❖ Légendes de date et de lieu

Les légendes de date et de lieu sont utilisées à la fois dans les documentaires et les drames ou les fictions. Cependant, dans les documentaires et les docudrames, les légendes de date et de lieu utilisées font références à des dates et des lieux réels contrairement aux drames et films de fiction,

- ❖ Sous-titrage sonore/musique

Bien qu'il y ait une utilisation efficace de la musique dans le documentaire, dans le docudrame, la musique fait partie de l'histoire et est conçue en fonction de la structure du film, elle appuie les éléments dramatiques comme dans les drames et les films de fiction.

- Localisation et emplacement

Contrairement aux documentaires où uniquement les lieux réels sont représentés par des archives ou autres techniques cinématographiques, divers emplacements et lieux peuvent apparaître dans les docudrames. En effet, les réalisateurs se servent parfois de lieux et de décors fictifs pour construire leur ouvrage en veillant à ne pas changer l'ordre et la structure de représentation des événements réels.

2.3 La fiction et le réel

Nous avons vu, dans le graphique d'hybridation intergénérique des genres télévisuels de Paget, que le docudrame se situait au centre des modes de production de la fiction et de la non-fiction. Dès lors, les concepts de fiction et non-fiction, ainsi que ceux de réalité et réalisme se doivent d'être abordés.

Dans son ouvrage « *Fiction : mode d'emploi* », Etienne Boillet nous explique qu'au sein d'un unique monde réel cohabitent plusieurs niveaux de réalité et de vérité. Citant Maupassant, il ajoute qu'une infinité de perceptions existent dans un seul monde réel. Plus tard, il déclare que la non-fiction cinématographique se base sur une reconstitution des faits, de préférence authentique, par la connaissance exacte et complète des informations que les producteurs veulent transmettre aux spectateurs. L'usage de la parole de témoins, d'images preuves (sous formes de photos, vidéos et enregistrements audio) étant essentielles pour une reproduction du monde réel aux yeux du public.

Selon lui, il est important que les auteurs de film recherchent un ressemblance visuelle parfaite entre tous les éléments de la scène telle que filmée, et la véritable scène qui est censée être représentée. En effet, l'image représentée se doit de ressembler à l'image réelle. Par exemple, l'image à l'écran de l'acteur central

doit ressembler aux photos et vidéos de son référent réel. Plus les producteurs et réalisateurs de film produiront des images ressemblantes et réalistes, plus les spectateurs auront tendance à considérer comme vraies toutes les informations montrées à l'écran (Boillet, 2020).

Dans son ouvrage « *La vérité de la fiction* », Jean-Pierre Esquenazi explique plusieurs aspects de réflexion. Selon lui, la fiction permet d'explorer des aspects profonds de la réalité humaine, et la remise en question de croyances et expériences pour permettre la compréhension de vérités universelles sur la condition humaine, les émotions, les relations et les dilemmes moraux. Cette révélation peut se faire grâce à des histoires imaginaires et des personnages fictifs. La fiction est donc un outil puissant pour explorer des vérités plus profondes qui transcendent les limites de la réalité telle que nous la connaissons (Esquenazi, 2009).

Par ailleurs, Sarah Sepulchre réaffirme l'idée de Paget que tous les programmes audio-visuels ont une part d'hybridation et que cette caractéristique implique une délimitation floue entre réalité et fiction. Il existe différentes manières d'intégrer la fiction dans le réel et inversement. Les rapports entre le réel et la fiction sont différents en fonction de la volonté des parties prenantes de la production de l'émission télévisuelle d'intégrer le réel dans la fiction. Le réalisme intègre donc une histoire fictionnelle dans un monde dépeint de la manière la plus fidèle à la réalité vue par l'artiste. Ce mouvement peut être appliqué à plusieurs formes d'arts (Sepulchre, 2017).

Par ailleurs, Klein et Tixhon ont mis en exergue une claire distinction entre les œuvres réalistes et les fictions télévisuelles. Cette différence réside en une forte héroïsation du personnage principal. Selon les auteurs, les éléments réels de la production permettent de donner une crédibilité au reste de la fiction. En conclusion, ces fictions s'attellent à décrire le réel mais aussi à l'idéaliser (Klein & Tixhon, 2009).

2.4. Les faits divers

Les faits divers ont toujours fasciné les gens car ils offrent un aperçu de la vie réelle, souvent remplie d'émotions fortes, de tragédies et de rebondissements inattendus. Les programmes basés sur les faits divers, qu'ils soient diffusés à la télévision, à la radio ou en ligne, ont gagné en popularité ces dernières années. Ces programmes présentent des histoires vraies, parfois choquantes, souvent passionnantes. En outre, ces programmes offrent souvent une analyse détaillée des événements, permettant aux téléspectateurs et aux auditeurs de mieux comprendre les circonstances entourant les faits divers et de se forger une opinion sur ces événements.

Comme nous l'avons vu plus haut, basés sur des événements réels, les docudrames tentent de raconter une histoire de manière dramatique tout en restant fidèles aux faits. Cependant, diverses techniques de narration fictionnelle peuvent être utilisées pour rendre les événements plus captivants ou pour ajouter de la tension dramatique. Bien qu'ils puissent prendre certaines libertés créatives dans la représentation des événements, ils sont ancrés dans la réalité et sont généralement basés sur des faits historiques ou des témoignages réels.

2.5. Les nouveaux dispositifs télévisuels

Depuis une dizaine d'années, de nouveaux types de dispositifs de diffusion d'émissions télévisuelles ont émergé.

Parmi ces dispositifs, nous comptons les plateformes de visionnement de vidéos à la demande. Il existe parmi ces plateformes à la demande plusieurs formules. Les VOD (Video-On-Demand) sont des plateformes qui permettent de louer ou acheter virtuellement, à l'unité, un film (ou une série). Youtube offre ce type de service en annexe de leurs services principaux.

Les SVOD (Subscription Video-On-Demand) sont quant à elles des plateformes où le paiement d'abonnement permet d'accéder à un catalogue de productions télévisuelles. Netflix et Disney + sont parmi les plateformes les plus populaires de ce type (Delporte 2009).

Netflix

Depuis sa création en 1997, Netflix est devenu un acteur majeur de l'industrie du divertissement, en particulier dans le domaine de la diffusion en streaming. Initialement créée en tant que service en ligne de location et d'achat de DVD livrés à domicile, la plateforme a évolué pour devenir un service de streaming en ligne offrant une vaste bibliothèque de films, de séries télévisées et de documentaires sous forme d'abonnement⁴. En 2022, Netflix a dépassé la barre des 200 millions d'abonnés au niveau mondial (selon les données de la CNC rapport 2022). Au niveau de la Belgique, Netflix représentait 31% du marché de la SVOD⁵.

Au fil des années, Netflix s'est imposé comme un producteur et diffuseur majeur de contenu original, y compris dans le domaine des docudrames. En 2022, la plateforme était celle possédant le plus grand nombre de séries (1917) et de films (4929)⁶.

Parmi eux, nous pouvons compter les docudrames. Les docudrames sont des programmes qui sont devenus populaires en raison de leur capacité à captiver et à éduquer tout en offrant un divertissement immersif. Un grand nombre de docudrames produits et diffusés par Netflix couvrent un large éventail de sujets allant de l'histoire contemporaine de la famille royale britannique (« The Crown ») à celle de célèbres criminels ou tueurs en séries tel que Ted Bundy ou Jeffrey Dahmer.

La popularité croissante de ce type de contenu a poussé Netflix à diffuser des productions relatant des faits d'époques variées. Le budget global d'acquisition et de production pour Netflix en 2022 a avoisiné les 17 milliards d'euros⁷. Des

⁴ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Netflix>, page consultée le 30/05/2023

⁵ <https://JustWatch.com>, « Netflix dominait le marché de la SVOD au quatrième trimestre 2022 avec 31% de parts de marché », page consultée le 07/06/2023

⁶ <https://JustWatch.com>, « Netflix dominait le marché de la SVOD au quatrième trimestre 2022 avec 31% de parts de marché », page consultée le 07/06/2023

productions telles que « The Crown » ou « Queen Cleopatra » représentent à elles seules un budget de plus de 150 millions d'euros, respectivement.

De plus, Netflix a également innové en lançant des séries documentaires en plusieurs parties, offrant une expérience immersive sur une période de temps prolongée permettant aux téléspectateurs de plonger plus profondément dans l'histoire et les personnages et donc de créer une expérience plus riche et complète aux abonnés de la plateforme.

2.6. La réception et les usages de la télévision comme véhicule idéologique

Les plateformes de type VOD ont profondément modifié les systèmes de distribution télévisuelle. En effet, selon les auteurs Thoër, Boisvert et Niemeyer, la télévision se définissait par un flux continu d'émissions télévisuelles. L'audience n'avait comme choix que la chaîne qu'ils regardaient. Les nouvelles plateformes accessibles via internet ont offert un choix plus large et varié de productions télévisuelles tout en étant disponibles à tout moment pour le public. Cette variété se reflète aussi par une plus grande opportunité de succès commercial de shows télévisuels considérés comme plus confidentiels par le passé.

Malgré cette illusion de diversité, le public se retrouve, dans les faits, cantonné dans des programmes dont la ligne éditoriale et la diversité idéologique sont limitées (Thoër, Boisvert et Niemeyer, 2022).

Les productions télévisuelles peuvent donc être aussi considérées comme un vaisseau d'idéologies et valeurs.

En conclusion, les docudrames, ces programmes basés sur des faits réels explorent des histoires vraies en utilisant des techniques narratives cinématographiques qui captivent le public et suscitent une réflexion sur les enjeux sociaux et culturels en rejoignant ainsi les débats publics en cours. Par ailleurs, la manière dont le réel est dépeint dans ces docudrames peut être

considérée comme un moyen de faire parvenir les idéologies et les valeurs défendus par les producteurs du contenu télévisuel.

Castoriadis explique dans ses ouvrages que la société s'auto-institue par les moyens de communication qu'elle développe. Ces institutions sont un socle d'idéologies que les membres d'une société partagent. Toute personne ne se ralliant pas à ces idées sera dès lors mis à l'écart. Les institutions formatent des individus qui, eux-mêmes, continueront à faire vivre ces mêmes institutions. (Castoriadis, 1999)

De nos jours, cette auto-institutionnalisation passe aussi par les productions télévisuelles que les plateformes telles que Netflix diffusent.

En résumé, les docudrames se veulent comme informant et éduquant le public sur des événements ou des personnages historiques importants tout en divertissant. Cependant, les docudrames sont des productions qui se situent à la frontière entre le documentaire et la fiction. Ils incorporent des éléments de narration et de dramatisation fictionnels tout en s'appuyant sur des faits réels, le tout en faisant passer un message implicite à ses téléspectateurs.

2.7. La catégorie générationnelle “millennial”

Les milléniaux ou encore la génération Y sont généralement des personnes nées entre 1981 et 1996 (Britannica). Cette génération se trouve entre la génération X (1965 à 1980) et la génération Z (1997 à 2010).

La particularité de la génération Y est qu'elle a grandi à l'ère de tournants technologiques majeurs tels que la mise à portée du public d'internet et des téléphones portables. Ceci explique l'autre surnom de cette génération : les « digital natives ».

Les milléniaux se définissent aussi par un mode de consommation différent des autres générations. Cette génération a été le fer de lance des bouleversements des modes de diffusion et de production télévisuelles. En effet, cette population se distingue par une consommation différente des contenus télévisuels. Ils sont de

moins en moins nombreux à avoir une connexion au câble et préfèrent se tourner vers les plateformes de streaming (Sonnac et Gabszweicz, 2013).

Sachant que les milléniaux représentent le plus grand groupe de population mondial, les acteurs du marché ont été obligés de trouver une nouvelle façon de produire et de diffuser des contenus télévisuels (Mougin et Régnier 2017).

3. Partie Empirique

3.1. Méthodologie

Dans cette partie, nous allons tenter d'analyser les particularités des docudrames ainsi que la perception de milléniaux belges, consommateurs de docudrames de la plateforme de visionnement à la demande (VàD).

Premièrement, nous allons analyser et faire ressortir les principales caractéristiques de docudrames diffusés sur Netflix. Deux documentaires basés sur des faits réels ont été choisis afin d'effectuer cette analyse. Ils seront comparés à un docudrame afin de mettre en exergue les points de différences et de similitudes.

Une fois l'analyse de ces productions faite, nous allons expliquer notre méthode de récolte de données et exposer les résultats obtenus.

Des tendances seront ainsi dégagées de l'analyse des données récoltées. Celles-ci seront étudiées en fonction des courants et des théories présentés dans le chapitre "L'état de l'art".

3.2. Introduction de la méthodologie

Explication du terrain, corpus et méthodes :

Deux séries documentaires ont été choisies. Nous les avons sélectionnées parce qu'elles représentent ce qui est le plus produit et le plus plébiscité dans la

catégorie *true crimes*⁸ sur la plateforme Netflix. Les séries documentaires choisies sont :

- 1) Mini-série « John Wayne Gacy : Autoportrait d'un tueur » de Joe Berlinger diffusé sur Netflix (2022).
 - Épisode 1 « Tout le monde aime John Wayne Gacy » 1h04
 - Épisode 2 « Un secret bien gardé » 1h00
 - Épisode 3 « Saint d'esprit ou presque », 59 min
- 2) Mini-série « Le traqueur de la nuit : Chasse à l'homme en Californie » de Tiller Russell et James Carroll diffusé sur Netflix (2021)
 - Épisode 1 « Le diable s'invite dans la Cité des anges » 48 min
 - Épisode 2 « Personne n'est à l'abri » 46 min
 - Épisode 3 « Verrouillez vos portes. » 47 min
 - Episode 4 « Chasse à l'homme » 48 min

Ces documentaires dépeignent tous deux une série d'évènements meurtriers qui se sont produits aux Etats-Unis entre les années 70 et 80. Qui plus est, ces productions sont diffusées et ont été produites par la plateforme Netflix.

Un des objectifs de ce choix est de comparer les éléments qui différencient un docudrame d'un documentaire.

Le docudrame choisi est la mini-série « Monstre : l'histoire de Jeffrey Dahmer diffusé sur Netflix (2022).

Cette série a été sélectionnée car elle représente l'essor et l'intérêt grandissant pour ce type de production. En effet, la série sur le meurtrier Dahmer a atteint le

⁸ https://fr.wikipedia.org/wiki/True_crime Le true crime, littéralement la « criminalité réelle », est un genre de documentaire originaire des États-Unis. Initialement littéraire, ce genre est aujourd'hui largement diffusé à la télévision, au cinéma et en baladodiffusion (podcast). Il vise à dépeindre la réalité des crimes et des criminels qui ont réellement existé. Certains auteurs décrivent ces faits criminels le plus fidèlement possible, d'autres ne s'interdisent pas d'y mêler une dose de fiction, et se rapprochent donc du docufiction, consulté le 11/07/2023

milliard de visionnements sur la plateforme en moins de 60 jours⁹. Elle fait partie des séries qui ont permis à Netflix de solidifier son socle d’audience.

Pour étudier ces productions, une grille a été créée afin de mettre en avant les éléments importants et distinctifs.

1. Structure du récit (schéma narratif)	Introduction de la situation initiale
	Les personnages centraux de la série/film
	Élément déclencheur
	Péripéties rencontrées
	Dénouement
	Situation finale
2. Structure de la production	Comment débute un épisode/ le film ?
	Comment se termine un épisode/ le film ?
	Comment l’intrigue, le suspense, les actes de violence sont-ils construits et représentés ?
	Comment les personnages sont-ils caractérisés et comment évoluent-ils dans l’épisode ?
3. Référence à la réalité, à l’environnement et aux valeurs sociales	Quelles idées, quelles émotions et quelle atmosphère imprègnent la mini-série ?
	La représentation est-elle réaliste ou fantastique ?
	Comment sait-on qu’il s’agit de faits réels ?

⁹ <https://www.netflix.com/>, “DAHMER-Monster: The Jeffrey Dahmer Story’ Just Passed 1 Billion Hours Viewed”, consultée le 11/07/2023

	Comment authentifie-t-on le récit ? Peut-on faire confiance aux propos ?
4. Processus de production	De quelle manière est réalisée la série/film ?
	De quelle manière sont utilisés les effets sonores et lumineux pour mettre en avant le récit ?
	Y-a-t-il des descriptions paratextes pour contextualiser les plans utilisés ?

Cette grille a été réalisée selon les principes énoncés par les auteurs Moscato, Pieraut et Bonniec dans « Le langage : construction et actualisation » (1984). Par ailleurs, la méthode utilisée par Fernand (1993) a aussi été reprise et appliquée aux œuvres analysées.

La grille se présente en 4 parties distinctes qui analysent et décryptent différents aspects du récit et de la production :

- 1) La partie concernant la structure du récit se base principalement sur les caractères et déterminants énoncés par l'ouvrage de Moscato, Piéraud et Bonniec. Les questions permettent d'analyser la structure narrative.
- 2) La structure de la production, quant à elle, analyse la manière dont le récit a été mis en scène et produit. Cette partie peut mettre en exergue des différences entre les éléments du récit et de la production.
- 3) La référence à la réalité, à l'environnement et aux valeurs sociales est une partie de la grille d'analyse qui permet de mettre en avant le rapport au réel et de savoir si le producteur a transposé des valeurs dans sa manière de retranscrire le récit à l'écran.
- 4) Le processus de production reprend les conditions de production de l'œuvre télévisuelle et les effets utilisés pour dépeindre le récit, et ce via les effets sonores et lumières.

3.3. Analyse des documentaires sélectionnés

Les deux séries documentaires choisies retracent l’histoire et la traque de deux serial killers, célèbres dans les années 80.

Pour rappel, le premier documentaire est une mini-série « John Wayne Gacy : Autoportrait d'un tueur » de Joe Berlinger diffusé sur Netflix (2022).

La série se structure en trois épisodes :

- Épisode 1 « Tout le monde aime John Wayne Gacy » 1h04
- Épisode 2 « Un secret bien gardé » 1h00
- Épisode 3 « Saint d’esprit ou presque », 59 min

Le second documentaire est une autre mini-série « Le traqueur de la nuit : Chasse à l’homme en Californie » de Tiller Russell et James Carroll diffusé sur Netflix (2021). La série se structure en épisodes :

- Épisode 1 « Le diable s’invite dans la Cité des anges » 48 min
- Épisode 2 « Personne n’est à l’abri » 46 min
- Épisode 3 « Verrouillez. Vos. Portes. » 47 min
- Episode 4 « Chasse à l’homme » 48 min

L’analyse de ces séries-documentaires devrait permettre de faire ressortir plusieurs spécificités des documentaires de type *true crime*.

Tout d’abord, la structure des productions met en avant des documents d’archives afin de rapporter les évènements tels qu’ils se seraient déroulés à l’époque.

La première série-documentaire utilise le témoignage de personnes ayant vécu ces évènements. L’histoire montre le chemin effectué par les enquêteurs afin de pouvoir déterminer Gacy comme le véritable coupable des meurtres et disparitions.

Par la suite, les nombreuses heures d’auditions de Gacy sont diffusées pour montrer la personne qu’était Gacy, ainsi que les éléments qu’il divulguait au fil de l’enquête. D’autres sources d’archives permettent d’alimenter le récit narratif et les éléments montrés à l’écran.

La seconde série utilise aussi des témoignages récents comme d'époque afin de montrer le déroulé de l'histoire. A la différence, de la première série documentaire, celle-ci ne dévoile l'identité du meurtrier qu'à la fin du documentaire.

Les deux séries documentaires se veulent proche de la réalité des évènements passés, mais elles veulent aussi dépeindre auprès des téléspectateurs l'atmosphère qui régnait dans les villes où se sont produits les crimes. Cette volonté de se rapprocher de la réalité se reflètent dans l'utilisation de plusieurs types d'extraits audios, visuels et de témoignages des témoins de l'époque. La diversité des documents utilisés enrichit le récit narratif utilisé.

3.4. Analyse du docudrame choisi

Pour cette partie de l'analyse, le docudrame choisi est la série « Monster : The Jeffrey Dahmer Story » réalisé par Ryan Murphy diffusé sur Netflix (2022).

La série est divisée en 10 épisodes :

- Episode 1 « Bad Meat » 50min
- Episode 2 « Please don't go » 53min
- Episode 3 « Doin' A Dahmer » 54min
- Episode 4 « The Good Boy Box » 64 min
- Episode 5 « Blood On Their Hands » 60min
- Episode 6 « Silenced » 56 min
- Episode 7 « Cassandra » 46 min
- Episode 8 « Lionel » 48 min
- Episode 9 « The Bogeyman » 50 min
- Episode 10 « God of Forgiveness, God of Vengeance »

La série dépeint la vie de Dahmer, ses atrocités, mais aussi le vécu de certaines de ses victimes et de son entourage. Elle peut donc être subdivisée en 2 parties : la première sur le vécu et la perspective de Jeffrey Dahmer et la seconde sur la bataille et le vécu de ses victimes, dont principalement sa voisine Glenda.

La série utilise des acteurs représentant des personnages afin de montrer le récit narratif auprès des téléspectateurs. Quelques archives d'époque sont utilisées afin de montrer que les événements se sont réellement déroulés.

Aux niveaux idéologique et émotionnel, il ressort de l'analyse de la série, que celle-ci est vectrice des problématiques sociétales de l'époque. Il y est fait mention de lutte raciale et sociale, de la place de l'homosexualité dans une société américaine imprégnée par le christianisme et le protestantisme. Ces débats refont souvent surface tout au long de la série.

Tout d'abord, la vie de Jeffrey y est présentée comme instable et remplie de traumatismes. Le divorce de ses parents et le rejet social qu'il a vécu dans son enfance et son adolescence y sont présentés comme une potentielle cause de sa psychopathologie. Sa volonté de trouver une personne qui restera à ses côtés le mènera à commettre des atrocités. Par ailleurs, cette peur de l'abandon couplée à une mauvaise acceptation de son homosexualité exacerbera sa maladie mentale. La catégorisation comme « LGBT » de la série sur Jeffrey Dahmer par Netflix a cependant créé une polémique. En effet, lors de la sortie de la série, les représentants de cette communauté se sont insurgés contre la représentation et la catégorisation faite par Netflix.¹⁰

Par la suite, la série présentera le combat de l'ancienne voisine de palier de Jeffrey, Glenda. Cette femme afro-américaine, issue d'une classe sociale défavorisée, mènera une lutte incessante avant et après la reconnaissance des crimes de Jeffrey. En effet, Glenda avait averti à plusieurs reprises les autorités du comportement suspect de son voisin et de l'odeur nauséabonde qui ressortait de son appartement. Malheureusement, les autorités ont pris du temps avant d'intervenir et de se rendre compte de l'étendue du crime.

Cette partie de la série permet ainsi de mettre en lumière une autre problématique : l'inaction des autorités. Cette absence est en partie expliquée par

¹⁰ <https://www.konbini.com/>, « Netflix retire le tag LGBTQ+ de la série Dahmer face à la colère des fans queers » publié le 30/09/2022 par Adrien Delage, consulté le 18/07/2023

l'ethnie et la classe sociale auxquelles appartient la voisine. De plus, l'immeuble où se déroule le drame, se trouve aussi dans une zone défavorisée et peu desservie par les forces de l'ordre. Les détectives expliqueront d'ailleurs que l'assassin a choisi de s'installer dans ce quartier pour ces raisons.

En prenant pour cible des jeunes hommes venant de ces classes populaires, il pouvait s'assurer une pseudo immunité due à sa "race" blanche.

La production de la série se veut réaliste, au vu des biais utilisés. En effet, les extraits audios et photographiques diffusés en fin d'épisode laissent croire que l'ensemble des événements présentés sont réels. Qui plus est, la plupart des scènes présentées se basent sur des témoignages et archives d'époque.

Cependant, une distance mérite d'être soulevée par rapport aux événements présentés. Tout d'abord, un message présent en fin d'épisode permet de s'interroger sur la fiabilité de ce qui est présenté. Ce message fait mention que « Toute ressemblance avec des faits et des personnages existants ou ayant existé serait purement fortuite ». Cette mention est utilisée par les producteurs et diffuseurs afin de se protéger contre toute poursuite. Cependant, il est questionnable que celle-ci soit présente dans une série dépeignant l'histoire et le vécu de personnes existantes ou ayants réellement existés.

De ce fait, des passages du récit narratif ont pu être modifiés ou extrapolés par rapport à la réalité. Ce phénomène est récurrent dans les films et séries retraçant des chemins de vie et des événements.

Dans la série concernant Dahmer, plusieurs morceaux de la série ont été modifiés comme l'ingestion d'une pochette de sang, les événements avec les victimes, et même l'histoire personnelle de Dahmer.

3.5. Comparaison des deux types de productions

Plusieurs différences entre les deux séries documentaires et le docudrame peuvent être relevées.

En effet, les séries documentaires sur les deux *serial killers* se veulent au plus proche de la réalité des événements par l'utilisation de biais historiques et de témoignages récents et d'époque.

Il est courant que les scénaristes ajoutent des scènes et des événements afin de faire coller les histoires entre elles, ou pour d'autres raisons. Des scènes peuvent être ajoutées ou modifiées afin d'accentuer l'émotion chez le téléspectateur.

Dans le cas de la série sur Jeffrey Dahmer, une partie de l'histoire a été transformée. En effet, un des épisodes montre le meurtrier qui se fournit en sang afin de pouvoir le boire. Selon les sources de l'époque, J. Dahmer n'a jamais commis d'acte d'ingestion de pochette de sang.

Par ailleurs, il est aussi important de se questionner sur la manière dont ont été présentés les événements porteurs de problématiques sociétales, encore actuelles.

Les scénaristes peuvent avoir voulu mettre en exergue des éléments de l'histoire plus que d'autres.

La question peut aussi se poser quant aux choix des histoires mises en avant par la plateforme Netflix. En effet, les trois séries retracent l'histoire de *serial killers* considérés comme homosexuels.

Dans la série Dahmer, la question de l'acceptation de l'homosexualité par la société est fortement mise en avant. Celle-ci reste une trame commune entre les trois récits. En effet, la problématique du rejet de l'homosexualité reste présentée comme un potentiel facteur aggravant de la psychopathologie des trois meurtriers.

Ce phénomène peut être expliqué pour plusieurs raisons. Ces dernières années, les contenus porteurs de valeurs pro-LGBT, et prônant la diversité ethnique et raciale sont de plus en plus présents sur les plateformes. La mise en avant de ce type de contenu peut être expliqué par la notation que les entreprises reçoivent par rapport à plusieurs aspects environnementaux, sociétaux, ... L'aspect pro-LGBT et pro-diversité est une part importante de cette notation appelée index

ESG et MSCI¹¹. La note donnée à la firme sert à mesurer la confiance que les investisseurs peuvent avoir vis-à-vis de celle-ci. De ce fait, pour combler leurs lacunes sur certains aspects de la cotation, comme l'impact sur l'environnement, les entreprises compensent en investissant dans du marketing plus vert, pro-LGBT et/ou pro-diversité ethnique et raciale.

Une autre raison peut être mise en avant : les réalisateurs et les producteurs vont regarder des événements anciens avec une lecture des phénomènes sociaux et culturels actuelle. En effet, si on se réfère à l'approche de Castoriadis qui estime que la société est auto-constituante, le socle idéologique sur lequel elle se base est donc celui qu'elle crée elle-même. Ces institutions idéologiques imprègnent ainsi l'esprit et la perception de la réalité des personnes de la société.

A l'heure actuelle, les problèmes de discriminations qu'elles soient de race, d'orientation sexuelle ou de genre font partie des débats publics de notre époque. Au moment où se sont produits les faits des trois séries, la mise en avant sur la scène publique de ces problématiques en étaient à leurs balbutiements.

Nous pouvons considérer les valeurs d'intégration des personnes d'ethnie/race/genre/orientation sexuelle différents comme un des piliers déclarés des institutions de notre société moderne occidentale.

Les plateformes vont donc mettre en avant ce type de contenu et retranscrire les histoires sous cet angle, inconsciemment ou consciemment.

Nous pouvons conclure que malgré une volonté de retracer au plus près de la réalité les événements présentés, les membres de la production restent influencés dans la transcription et la présentation des faits par des biais sociétaux et financiers, de manière consciente ou inconsciente.

¹¹ Research handbook of Finance et Sustainability: S.Boubaker, Douglas Cumming et Duc Khuong Nguyen

3.6. Présentation et analyse des entretiens

3.6.1 Introduction

Des entretiens semi-directifs ont été réalisés avec 5 personnes différentes appartenant à la génération des *milléniaux*. Ces participants ont été sélectionnés sur base de leur attrait pour les séries documentaires *true crime* et les docudrames. Un effort a été fait afin de choisir des personnes de profils et genres différents.

Le choix d'effectuer des entretiens individuels semi-directifs a été fait afin de récolter des données précises sur des éléments sélectionnés.

Sur base du procédé établi par Stéphane Calbo, certaines des questions ont été établies pour déterminer la relation entre l'individu et le programme (Calbo, 1998).

Les entretiens ont été réalisés dans des environnements différents en fonction de la disponibilité des personnes. Chaque participant a eu le temps de s'exprimer sur les sujets qu'il souhaitait aborder tout en restant dans le cadre des questions. Les entretiens ont été enregistrés et retranscrits par la suite. La durée moyenne d'un entretien est de 35 minutes.

3.6.2 Analyse des profils et des résultats

- **Les profils**

Au vu des réponses données par les participants, nous pouvons établir que les personnes proviennent de différentes catégories sociales (fonctionnaire, employé de start up, ...), religieuses (athée, catholique, ...) et ont divers statuts personnels (célibataire, marié, ...).

Par ailleurs, il ressort de nos entretiens que les participants ne consomment pas leur contenu médiatique et télévisuel de la même manière.

En effet, certains s'informent via les réseaux sociaux (Facebook, TikTok, ...), d'autres utilisent comme moyen d'information la radio, ou encore les journaux télévisés. Cependant, les réseaux sociaux demeurent le moyen le plus

communément utilisé pour s'informer par nos participants. Cette utilisation des réseaux sociaux comme principale source d'information a déjà été constatée dans d'autres travaux, tels que celui de Dagnaud en 2011. Cette utilisation des réseaux sociaux comme source d'information peut s'expliquer par la facilité d'accessibilité de contenu informatif court. Les informations présentées sont par ailleurs mises en scène afin de les rendre plus attrayantes (Grandjean 2018).

- **Le mode et l'environnement de consommation**

Pour ce qui concerne la consommation des contenus télévisuels, plusieurs types de pratiques ont pu être mis en lumière par le biais des entretiens. Tout d'abord, l'environnement de la consommation varie selon les profils. En effet, le visionnement de contenus pouvait se faire sur le lieu de travail, dans les transports en commun, en faisant une activité sportive, etc. L'environnement qui est le plus répandu reste cependant le lieu d'habitation.

Ce constat permet de faire ressortir une nouvelle pratique de la consommation des contenus télévisuels : une consommation autonome et nomade. Les plateformes offrent à l'heure actuelle l'accessibilité à leurs contenus en dehors du poste de télévision. Les générations plus jeunes à laquelle appartient la génération Y sont les plus grandes consommatrices de ce contenu nomade (Kervella et Loicq, 2015). Cette consommation nomade passe principalement par la possession des applications des plateformes sur leur téléphone mobile.

Il ressort de notre enquête que les participants consomment aussi d'autres types de contenu télévisuel que ceux proposés par les plateformes et la télévision traditionnelle : YouTube, TikTok et Twitch en font partie. Par ailleurs, bien que la télévision soit encore utilisée par certains, son utilisation reste très marginale par rapport aux autres diffuseurs. La télévision reste surtout un moment de partage entre les participants et les membres du foyer comme en témoigne cet extrait :

« Je vais souvent sur TikTok pour regarder des shorts dessus. Ça m'arrive de regarder le câble mais pas souvent. Quand je vais rendre visite à mes parents surtout. J'utilise Netflix aussi pour regarder des films ou des séries. »

Cette utilisation de la télévision comme centre du foyer, malgré l'implémentation de nouvelles pratiques, a été expliquée par l'expérience personnelle des utilisateurs de cette génération. En effet, la plupart d'entre eux ont grandi avec le poste de télévision comme point central de la socialisation du foyer (Blanc 2015).

Ce constat fait écho à de nouveaux comportements sociaux dans le visionnement de contenu télévisuel. L'outil de sociabilisation a fortement changé depuis la création de la télévision. En effet, selon les profils interrogés, les personnes consomment principalement leur programme solitairement. Cependant, certains continuent de partager sporadiquement cette expérience avec les membres de leur foyer (compagnon, famille, ...).

- **Rapport entre les individus et les programmes**

Naturellement, les participants ont chacun des préférences qui leur sont propres. Cependant, le point commun pour la sélection des participants a été leur appréciation des émissions de type docudrame.

Nous pouvons établir de l'analyse faite au point précédent que les profils en termes sociologique et professionnel sont différents. De ce fait, l'appréciation de ce type de contenus audiovisuels ne peut pas être définie par une appartenance sociale ou ethnique précise. En effet, le fait divers a toujours fasciné la population.

Globalement, les personnes interrogées préfèrent les productions audiovisuelles qui ont une trame jugée intéressante avec des personnages accrocheurs comme en témoigne cet extrait :

« J'aime pas trop les séries/films avec une trame trop compliquée Je préfère les choses qui sont simples à suivre. (...) »

L'importance des personnages et d'une trame bien construite a déjà été mise en avant par plusieurs ouvrages. En effet, les personnages représentent une part importante du support narratif. Ceux-ci créent l'accroche entre le récit narratif et les téléspectateurs par la construction d'un lien d'investissement (Glaudes et Reuters, 1998).

Par ailleurs, les séries docudrames ont comme personnages principaux, des meurtriers. La construction du lien entre le téléspectateur et le récit se fait par l'opposition aux comportements du personnage criminel. La compassion pour les victimes fait partie des éléments accrocheurs du récit, mais l'attrait pour le mystère, l'interdit et l'angoisse restent les éléments les plus puissants reliant le spectateur au récit (Assoun, 2004).

« Pour ce que vous appelez des docudramas, j'aime bien le côté un peu film d'horreur (...) »

Cet extrait permet de mettre en avant l'attrait pour le sensationnalisme et l'émotion de peur, d'angoisse, qui ressortent autant des films d'horreur que des docudrames.

La mise en scène des personnages et la trame narrative constituent aussi un facteur d'appréciation des docudrames. Les participants aux entretiens ont mis en avant la manière dont l'histoire est dépeinte à l'écran par le biais d'outils visuels et sonores. Le suspense et l'horreur font partie intégrante des émotions exploitées.

Cependant, ces mêmes outils peuvent représenter un facteur de non-appréciation des docudrames chez certains comme la mise en scène de passages violents (tels que le meurtre d'une des victimes, ...). La manière dont les scènes seront montrées à l'écran et dont le récit narratif mettra plus ou moins en avant ces passages déterminera la capacité du téléspectateur à valider l'émission télévisuelle (Sécail, 2012).

Les personnes interrogées mettent aussi l'accent sur plusieurs autres points d'attrait pour ce type de production. En effet, au niveau des biais conscients, elles

citent la possibilité d'apprendre de nouvelles choses, tout en regardant un programme divertissant.

« Je ne sais pas trop. J'aime bien les docudrames parce que je regarde un truc chouette en apprenant des choses qui se sont réellement passées. (...) »

Cependant, une contradiction existe dans ce discours. En effet, les participants mettent en avant cette volonté d'apprendre de nouvelles choses tout en expliquant qu'ils comprennent la distance à prendre face à ces productions. Pour eux, les docudrames ne sont pas des reportages à proprement parler et sont donc plus soumis que ceux-ci à des modifications narratives pour le bien de l'audimat.

« Parfois on a du mal à faire la part entre ce qui s'est réellement passé et ce que le réalisateur a décidé d'inventer. On prend position pour des personnes parfois sur base de trucs complètement inventés. Il faut que les réalisateurs soient conscients de ça en faisant leurs films/séries. ». (Suard, 2014).

Cette dissonance cognitive peut, peut-être, être expliquée par le système de persuasion utilisé par les producteurs et scénaristes. L'utilisation d'extraits d'archives et de personnages ayant réellement existés crée un flou dans la perception du téléspectateur quant à la différence entre la fiction et la réalité. Les différents effets permettent de faire prévaloir la vision partagée par les parties prenantes de la production, plutôt qu'une reconstitution fidèle.

- **Représentation des programmes étudiés**

Dans cette partie, nous allons analyser les réponses des participants concernant la représentation qu'ils ont des docudrames et des téléspectateurs de ceux-ci.

Cette analyse nous paraît pertinente pour mettre en exergue des éléments supplémentaires pour définir le genre.

Les participants aux entretiens définissent le docudrame comme un programme télévisé qui relate des événements qui se sont réellement déroulés dans le passé. En outre, selon la définition des intervenants, le docudrame ne se restreint pas à

des épisodes meurtriers de l'histoire contemporaine, mais comprend aussi des évènements historiques ayant une importance sociale majeure.

« Un docudrame, selon moi, c'est une série sur un épisode de l'histoire, ou un fait précis, parfois aussi sur une personne comme la famille royale par exemple. »

Certains vont plus loin et expliquent que le docudrame relate des phénomènes passés, de manière scénarisée.

« Pour moi, un docudrame c'est un film ou une série qui parle d'un fait qui s'est réellement passé mais reconstitué avec des acteurs. C'est pas un reportage ou un documentaire. »

Cette définition permet de mettre l'accent sur une constatation qui a été soulevée plusieurs fois dans notre analyse. En effet, parmi les personnes interrogées, certaines avaient conscience d'une possible distorsion des évènements présentés par la scénarisation et la mise en image du récit. Une remise en question des phénomènes scénarisés, visionnés, a été constaté chez certains d'entre eux :

« Sincèrement, j'aimerais bien me dire que je sais prendre la distance suffisante pour me dire que c'est juste de la fiction, mais on ne sait pas s'empêcher de prendre quand même position pour un parti en regardant ce genre de truc. D'office, on se prend d'empathie alors que tu as des trucs qui ne se sont jamais passés ».

En ce qui concerne la représentation partagée par les participants d'un téléspectateur type, celle-ci varie selon les profils. Pour certains d'entre eux, tout le monde peut être un potentiel téléspectateur comme en témoigne cet extrait :

« Je pense que le style est éclectique. Tout le monde aime bien le côté sensationnel des meurtres et des tueurs en série »

Pour d'autres, l'audience privilégiée de ce type de programme sont certains groupes sociaux. Ces groupes peuvent être déterminés par le genre, ou par des stéréotypes. En effet, il est ressorti des entretiens que certaines personnes

interrogées partageaient une vision stéréotypée et péjorative des consommateurs des docudrames.

« Un spectateur de docudrame pour moi c'est un gars qui est dans sa chambre (...) une personne qui se nourrit du malheur des autres pour se divertir je trouve. »

Cependant, cette vision fait face à des paradoxes de discours. En effet, eux-mêmes consommateurs de ce contenu, ces participants dépeignent une image négative par rapport à l'image d'un téléspectateur type. Une image persiste que les consommateurs des contenus de *true crime* sont principalement des femmes.

Le genre faits divers et plus spécialement celui concernant les meurtres et évènements tragiques a eu une connotation négative. L'appréciation de ce type de contenu est stigmatisée et stigmatisante car il est considéré comme peu intellectuel et serait destiné à des populations moins éduquées. Qui plus est, dans nos sociétés chrétiennes, la mise en lumière de crimes a posé des questions sur la glorification d'actes considérés comme inhumains et contraires aux lois et mœurs qui régissent nos sociétés (M'sili 2005).

3.7. Conclusion des différentes analyses

Notre analyse des différents éléments de notre questionnaire a permis de faire plusieurs constats. Tout d'abord, la consommation et l'environnement dans lequel le contenu est consommé reflète les changements dus aux nouvelles technologies. Cette consommation est plus nomade et solitaire. Cependant, le visionnage de ces contenus reste parfois un moment de partage entre les participants et les membres de leurs familles.

Par ailleurs, des contradictions dans le discours des participants ont émergées lors de l'analyse. En effet, certains partagent une représentation négative des personnes friandes des docudrames mais eux-mêmes et leurs entourages regardent volontiers ce type de programme.

D'une part, nous pouvons aussi constater que les participants, malgré la connaissance de la scénarisation des événements dépeints, assimilent les informations montrées à l'écran comme étant le réel.

D'autre part, il est aussi ressorti de l'enquête que l'aspect sensationnaliste et l'émotion qui imprègnent le plus les docudrames : la peur, constituent les éléments attrayants de ces programmes. Cependant, ce même aspect peut être parfois rédhibitoire pour le visionnement des certaines scènes et séries.

Nous pouvons donc conclure que malgré la popularisation des docudrames, ceux qui les consomment continuent de garder des préjugés sur leur contenu et leur public.

4. Perspectives et conclusion

Pour conclure ce travail, nous pouvons souligner que de nombreux scientifiques se sont exercés à trouver la définition la plus pertinente et juste du terme docudrame. Cependant, comme le soulignait Leslie Woodhead il y a autant de définitions qu'il existe de docudrames. De plus, nous avons constaté que la frontière entre le réel et la fiction est fine et sibylline. En effet, les producteurs de programme de type docudrames se veulent au plus près de la réalité, mais transforment et modifient les événements afin de rendre l'histoire plus attrayante aux yeux de l'audimat. Cette manipulation des faits peut être consciente ou inconsciente. Elle peut être dirigée par des intérêts particuliers comme la valorisation financière de la firme productrice et diffuseuse du contenu, mais aussi par des institutions inconscientes qui régissent la société. L'être humain ne peut en effet se détacher aisément du socle idéologique qui est diffusé autour d'eux. L'époque moderne se veut protectrice des droits et des libertés des minorités persécutées et mises à l'écart. Cependant, la diffusion de cette idéologie sociale et politique peut biaiser la retranscription de faits antérieurs, à l'écran. Certains événements anciens seront dépeints comme porteur d'une idéologie actuelle. Cette scénarisation représente un anachronisme idéologique. De ce fait, il serait important de pouvoir lire les événements anciens avec les lunettes du socle idéologique de l'époque.

Au niveau de la perception des programmes par les téléspectateurs, ceux-ci partagent des contradictions. Il est important pour les téléspectateurs de pouvoir mettre une distance par rapport aux faits visionnés et la réalité historique.

Par ailleurs, notre enquête a permis de faire ressortir une diversité de profils consommateurs de docudrames. Ceux-ci ne restent donc plus cantonnés à un public précis, comme en atteste la popularité de ces dernières années des docudrames sur les différentes plateformes.

Notre travail a permis de réaffirmer des constatations faites par d'autres auteurs et chercheurs. Cependant, lors de notre recherche, nous nous sommes rendus compte que l'impact des préjugés des téléspectateurs sur les personnes consommatrices de contenu reste présent. Il serait intéressant de pouvoir considérer les consommateurs de contenu comme eux-mêmes diffuseur de préjugés et stéréotypes et pouvoir étudier la manière dont cela peut impacter leur perception de certains types de contenus.

En conclusion, nous pouvons constater que les enseignements de Castoriadis restent actuels. En effet, la société est manipulée et s'auto-manipule pour véhiculer des idéologies qui lui permettent d'exister comme elle est. De ce fait, avons-nous réellement un libre arbitre ?

5. Bibliographie

Bibliographie des sources en ligne

Baromètre SVOD – Médiamètre de Harris Interactive – Mai 2023
<https://fr.wikipedia.org/wiki/Netflix>, page consultée le 30/05/2023
<https://JustWatch.com>, « Netflix dominait le marché de la SVOD au quatrième trimestre 2022 avec 31% de parts de marché », page consultée le 07/06/2023
<https://JustWatch.com>, « Netflix dominait le marché de la SVOD au quatrième trimestre 2022 avec 31% de parts de marché », page consultée le 07/06/2023

Bibliographie des sources académiques et scientifiques

- Assoun, P. L. (2004). *Corps et symptôme : leçons de psychanalyse* (Vol. 2). Economica.
- Blanc, G. (2015). Les pratiques de réception télévisuelle dans les foyers à l'épreuve de l'audiovisuel numérique. *Études de communication*, 44(1), 63-78.
- Blanchard, P., & Veyrat-Masson, I. (2014). *Les guerres de mémoires : La France et son histoire*. La Découverte.
- Boillet, E. (2020). *Fiction : Mode d'emploi*. Presses universitaires de Rennes.
- Bonniec, G. P.-L., & Moscato, M. (1984). *Le Langage : Construction et actualisation*. Presses universitaires de Rouen et du Havre.
- Borenstein, B. T. (1999). The Rhetoric of Television Docudrama: a Reading of *Roe vs. Wade*. " PhD Thesis. New York University.
- Boubaker, S., Cumming, D., & Nguyen, D. K. (2018). *Research Handbook of Finance and Sustainability*. Edward Elgar Publishing.
- Calbo, S. (1998). Les manifestations de l'affectivité en situation de réception télévisuelle. *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 16(90), 119-136.
<https://doi.org/10.3406/reso.1998.3191>
- Castoriadis, C. (2021a). *Les Carrefours du labyrinthe*. Seuil.
- Castoriadis, C. (2021b). *L'Institution imaginaire de la société*. Seuil.
- Coşkun, Ç. (2018). DOCUDRAMA AND REALITY: REPRESENTATION OF SOCIAL LIFE IN TURKEY. *CURRENT DEBATES IN SOCIOLOGY & PHILOSOPHY*. Consulté le 20 avril 2020
https://www.academia.edu/43649152/DOCUDRAMA_AND_REALITY_REPRESENTATION_OF_SOCIAL_LIFE_IN_TURKEY
- Dagnaud, M. (s. d.). Génération Y. In [Http://journals.openedition.org/lectures](http://journals.openedition.org/lectures). Sciences Po (Les Presses de). Consulté 6 août 2023, à l'adresse <https://journals.openedition.org/lectures/10396>

- Esquenazi, J.-P. (2009). *La vérité de la fiction : Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité*. Hermès science publications ; Lavoisier.
- Fallah, F. (2005). Le docudrame. *Le Temps des médias*, 4(1), 223-237. Consulté le 23 mai 2023 <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2005-1-page-223.htm>
- Glaudes, P., & Reuter, Y. (1998). *Le personnage*. FeniXX.
- Grandjean, M. (2018). Mise en scène de l'histoire sur les réseaux sociaux, pratiques et limites. *Le Temps des médias*, 31(2), 156-172.
- Hoffer, T. W., & Nelson, R. A. (1980). Evolution of docudrama on American television networks: A content analysis, 1966–1978. *Southern Speech Communication Journal*, 45(2), 149-163.
- Iordache, C., Raats, T., & Mombaerts, S. (2022). The Netflix Original documentary, explained : Global investment patterns in documentary films and series. *Studies in Documentary Film*, 0(0), 1-21.
- Israel, G. (s. d.). La mathématisation du réel : Essai sur la modélisation mathématique. (*No Title*).
- Kervella, A., & Loicq, M. (2015). Les pratiques télévisuelles des jeunes à l'ère du numérique : Entre mutations et permanences. *Études de communication*, 44(1), 79-96. <https://doi.org/10.4000/edc.6193>
- Mougin, M., & Régnier, F. (2017). Quand les « Millennials » détrônent les « ménagères ». *Effeillage*, 6(1), 34-35. <https://doi.org/10.3917/eff.006.0034>
- M'Sili, M. (2005). *Du fait divers au fait de société (XIXe-XXe siècles) : Les changements de signification de la chronique des faits divers*.
- Paget, D. (1998). *No Other Way To Tell It: Dramadoc/Docudrama on Television*. Manchester University Press.
- Piéraut-Le Bonniec, G., & Moscato, M. (1984). *Le langage: construction et actualisation* (Vol. 98). Presses universitaires de Rouen et du Havre.
- Rhodes, G. D., & Springer, J. P. (2006). *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. McFarland.
- Roekens, A. (2009). *Des émissions comme sources pour l'historien. Que nous dit la télévision de la « réalité »?*, dans Klein, A., Tixhon, A. (s.dir.) *La communication audiovisuelle : Entre réalité et fiction*, PUN, 2009, p. 27-44.
- Sécail, C. (2012). L'essor du fait divers criminel à la télévision française (1950-2010). *L'information psychiatrique*, 88, 51-59.
- Sepulchre, S. (2017). *Décoder les séries télévisées*. De Boeck Supérieur.
- Sharadgeh, A., & Ziyad, S. (2018). Analysis of Docudrama Techniques and Negotiating One's Identity in David Edgar's « Pentecost ». *English Language Teaching*, 11(5), 14-23.

Sonnac, N., & Gabszewicz, J. J. (2013). *L'industrie des médias à l'ère numérique*. La Découverte.

Suard, H. (2014). À qui profite le crime ? La « fictionnalisation » du fait divers à la télévision. *Effeillage*, 3, 65-67.

The rhetoric of television docudrama: A reading of Roe vs. Wade - ProQuest. (s. d.). Consulté 19 mai 2023, à l'adresse <https://www.proquest.com/openview/2c7938a7f9ef519a5f5eaa0f8b88f404/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

Thoër, C., Boisvert, S., & Niemeyer, K. (2022). La télévision à l'ère des plateformes. *Questions de communication*, 41, Article 41.

Veyrat-Masson, I. (2008). *Télévision et histoire, la confusion des genres : Docudramas, docufictions et fictions du réel*. De Boeck.

Veyrat-Masson, I. (2013). Au cœur de la télévision : l'histoire. *Le Débat*, 177, 96-109.

Bibliographie des sources audiovisuelles

Mini-série « John Wayne Gacy : Autoportrait d'un tueur », 3 épisodes, de Joe Berlinger diffusé sur Netflix (2022).

Mini-série « Le traqueur de la nuit : Chasse à l'homme en Californie », 4 épisodes, de Tiller Russell et James Carroll diffusé sur Netflix (2021).

Série « Monster : The Jeffrey Dahmer Story », 10 épisodes, de Ryan Murphy diffusé sur Netflix (2022).

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté des sciences économiques, sociales, politiques et de communication

Place Montesquieu, 4 bte L2.05.01, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/espo