PROGRAMME INTERNATIONAL DE DOCTORAT
MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE

ACADÉMIE D'AIX MARSEILLE, UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
DOCTORAT EN SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION
-
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
PHILOSOPHIÆ DOCTORATE EN MÉDIATION, MUSÉOLOGIE, PATRIMOINE

LA MÉDIATION DE L'ARCHÉOLOGIE À LA TÉLÉVISION : LA CONSTRUCTION D'UNE RELATION AU PASSÉ

Céline SCHALL

Thèse préparée sous la direction de :
Jean DAVALLON et Jean-Christophe VILATTE (UAPV) et Bernard SCHIELE (UQÀM)

Soutenue le 18 juin 2010, devant un jury composé de :
Monsieur Daniel ARSENAULT, Professeur à l'Université du Québec à Montréal
Monsieur Jean DAVALLON, Professeur à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse (Directeur)
Monsieur Bernard SCHIELE, Professeur à l'Université du Québec à Montréal (Directeur)
Monsieur Jean-Claude SOULAGES, Professeur à l'Université Louis Lumière de Lyon 2 (Rapporteur)
Monsieur Philippe VERHAEGEN, Professeur à l'Université Catholique de Louvain (Rapporteur)
Monsieur Jean-Christophe VILATTE, Maître de Conférences à l'Université Nancy 2 (Tuteur)

Programme International de Doctorat en *Muséologie, Médiation, Patrimoine*

Académie d'Aix Marseille, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, École doctorale 483 Sciences Sociales, Équipe Culture et Communication (Centre Norbert Elias - UMR 8562)

Université du Québec à Montréal

Mémoire de thèse présenté en vue de l'obtention du grade de Docteur en *Sciences de l'Information et de la Communication* de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et du grade de Philosophiæ Doctor en *Muséologie, Médiation, Patrimoine* de l'Université du Québec à Montréal.

« Au fond, toute notre existence, nous sommes en quête d'une histoire de nos origines qui nous dise pourquoi nous naissons et nous vivons. Nous cherchons soit une histoire cosmique, l'histoire de l'univers, soit notre propre histoire [...]. Et parfois, nous osons espérer que notre histoire personnelle coïncide avec celle de l'univers. »

Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, 1994.

REMERCIEMENTS

Il existe sûrement, quelque part, des travaux qui ne doivent rien à personne, sauf à leur auteur. Ce n'est pas le cas de ce mémoire. Je tiens donc à remercier ceux sans qui « rien n'aurait été possible ».

D'abord, toute ma gratitude s'adresse à Jean Davallon et Bernard Schiele, qui ont encadré cette thèse et qui m'ont formée à la recherche, à l'enseignement et au monde universitaire en général. Je tiens à les remercier non seulement pour le soutien moral et intellectuel qu'ils m'ont toujours prodigué, mais aussi pour toutes les opportunités qu'ils m'ont offertes et que j'espère avoir saisies. Un merci particulier à Jean Davallon qui a dû me supporter (dans tous les sens du terme) au quotidien à Avignon, pour sa disponibilité, ses conseils, son sens du partage et son soucis constant d'enseigner à se passer de lui.

Je tiens également à remercier Jean-Christophe Vilatte, pour son soutien moral constant, ses perpétuelles questions, ses conseils et ses précieuses et attentives lectures.

Merci ensuite à Daniel Arsenault, Jean Davallon, Bernard Schiele, Jean-Claude Soulages, Philippe Verhaegen et Jean-Christophe Vilatte, d'avoir accepté de participer à ce jury et d'évaluer cette thèse.

Je remercie toute l'équipe du laboratoire *Culture et Communication* de l'Université d'Avignon et en particulier Agnès Devictor, Emmanuel Ethis, Émilie Flon, Marie-Pierre Fourquet, Hana Gottesdiener, Daniel Jacobi, Yves Jeanneret, Damien Malinas, Marie-Hélène Poggi, Virginie Spies, Pierre-Louis Suet et Cécile Tardy et aussi toute l'équipe québécoise et en particulier Louise Julien et Raymond Montpetit pour la pertinence des remarques qu'ils m'ont apportées dans le cadre des séminaires doctoraux ou lors de nos échanges quotidiens. Merci également à Shayne Girardin pour son aide et son humour au cours de mes « expériences » anglophones.

Mes remerciements s'adressent également à tout le personnel administratif avignonnais et québécois et en particulier Françoise Arfelli, Joëlle Derbaisse, Pascale Di Domenico, Lise Jarry et Patrick Liné qui m'ont tellement simplifié la vie ces dernières années durant.

Mes plus sincères remerciements s'adressent aussi à tout le personnel de l'Inathèque de France et surtout Renaud Huerta, administrateur informatique, pour le travail qu'il a réalisé pour cette recherche et pour ses encouragements. Merci aussi à toutes les personnes que j'ai rencontrées au cours de séminaires et de colloques et qui ont su, par leurs questions, faire avancer ma réflexion. Je pense surtout à Fabrice Denise du Musée Départemental de l'Arles Antique, Pierre Desrosiers d'ArchéoQuébec, Agnès Isaac du Pôle Archéologique Inter-Rhénan,

Philippe Jockey de la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'homme, Serge Lemaître et l'équipe de Kinéon ainsi que l'équipe de MSW Belgique dont Fernand Collin et Marie Wéra.

Un grand merci ensuite à Anne Watremez d'avoir accordé du temps à la relecture de cette thèse et d'avoir mis son acuité légendaire à son service.

Mille mercis aussi aux collègues et amis qui m'ont hébergée au cours de mes périples doctoraux : Bessam Fallah, Soumaya Gharsallah, Anne Watremez et Mathieu Navarro, Karen Dewulf et Pablo Chimienti, Cyril Colle, Agnès Devictor, Maud Cappatti, Émilie Pamart, Fanchon Deflaux et Olivier Le Falher, Mylène Costes, Émilie Flon (j'en oublie sans doute). Merci pour votre accueil et ces bons moments passés en votre compagnie.

Merci aux doctorants du Laboratoire et du Programme international de doctorat : Caroline Bergeron, Cheikhonna Beye, Michael Bourgatte, Caroline Buffoni, Maud Cappatti, Bessam Fallah, Soumaya Gharsallah, Amélie Giguère, Camille Jutant, Marie-Élizabeth Laberge, Marie Lavorel, Gaëlle Lesaffre, Camille Moulinier, Émilie Pamart, Johanne Tremblay, Hécate Vergopoulos, Anne Watremez en particulier, pour les remarques qu'ils m'ont apportées lors des séminaires doctoraux, les références qu'ils m'ont fournies, mais aussi pour tous les moments passés avec eux au Québec et à Avignon.

Je tiens enfin à exprimer ma plus sincère gratitude envers ma famille et mes amis : Maman, Catherine Schall, Sophie Schall, mes neveux et nièces chéris, ma très belle belle-famille mais aussi Mélanie Rauch, Nathalie Joly, Cécile N'go, Nadège Jacobé, Olivier Humbert, Cyril Cotinaut, Céline Bonniol, Yann Poulette et Yann Cousin, les Vosgiens, mes amis Facebookiens et les autres. Même si vous ne savez pas exactement ce que j'ai fait pendant toutes ces années (!), vous m'avez aidée à surmonter les moments difficiles et à ne pas oublier qu'il y a une vie pendant et après la thèse.

Et puis, pour finir, un immense merci à Luc Schillinger pour son soutien inconditionnel, sa patience, son humour, son amour et simplement pour tout ce qu'il est et n'est pas. C'est à lui que je dédie naturellement cette thèse.

SOMMAIRE

Avant-propos **15**
Introduction générale **19**

PREMIÈRE PARTIE - LES IMPÉRATIFS DE LA CONSTRUCTION D'UNE RELATION AU PASSÉ ET À L'HOMME DU PASSÉ **27**
Introduction de la première partie **29**
Chapitre Premier - L'archéologie, sa diffusion et sa place à la télévision **31**
1. Le rôle et les spécificités de l'archéologie dans la relation au passé 31
2. Les particularités de l'archéologie qui agissent sur les formes de sa diffusion 39
3. Un aperçu de l'archéologie à la télévision de 1995 à 2008 59
Conclusion du chapitre I 74
Chapitre II - Construire une relation au passé : l'altérité et l'absence **77**
1. La relation à l'altérité : une série de tensions à résoudre 77
2. Les spécificités médiatiques de l'objet : représenter l'absence à la télévision 95
Conclusion du chapitre II 114
Conclusion de la première partie **115**

DEUXIÈME PARTIE - ANALYSER LA CONSTRUCTION DE LA RELATION AU PASSÉ **119**
Introduction de la deuxième partie **121**
Chapitre III - Les apports de la notion de médiation pour analyser des émissions de télévision... **123**
1. Considérer les émissions d'archéologie comme des dispositifs de médiation 123
2. Une approche des émissions qui rende possible l'analyse du processus de médiation 131
3. Saisir le processus de médiation par l'analyse de quatre niveaux du discours 140
Conclusion du chapitre III 169
Chapitre IV - L'analyse sémiopragmatique d'un corpus test sur Pompéi **173**
1. Constitution du corpus test et déroulement de l'analyse 173
2. Exemple de résultats tirés de l'analyse du corpus test : un focus sur trois émissions 182
3. Les résultats de l'analyse des treize émissions du corpus test 213
Conclusion du chapitre IV 228
Conclusion de la deuxième partie **229**

TROISIÈME PARTIE - LES DIFFÉRENTES CONSTRUCTIONS EXISTANTES DE LA RELATION AU PASSÉ . 231

Introduction de la troisième partie 233

Chapitre V - Conception de l'outil de recueil des données et systématisation de l'étude 235

1. Constitution d'une grille d'analyse et d'un corpus d'étude 235

2. Constitution de quatre groupes d'émissions en fonction des figures 246

Conclusion du chapitre V 249

Chapitre VI - Quatre constructions possibles d'une relation au passé 251

1. Le vestige est la figure-pivot : la « centration-objet » 252

2. L'archéologue est la figure-pivot : la « célébration de la trouvaille » 259

3. L'instance télévisuelle est la figure-pivot : la « célébration de la mise en images » 292

4. L'homme du passé est une figure-pivot : la « symbiose avec le passé » 308

Conclusion du chapitre VI 333

Chapitre VII - L'apport des notions de « relationnalité » et « figure » pour penser la relation à l'autre 337

1. Un modèle pour penser la médiation du passé : relationnalité et figure 337

2. Le fonctionnement des figures dans les relationnalités 348

Conclusion du chapitre VII 357

Conclusion de la troisième partie 358

Conclusion générale 361

Références bibliographiques et filmographiques (par ordre alphabétique) 373

Références bibliographiques et filmographiques (par type de documents) 391

Index des figures et illustrations 411

Table des matières 415

Annexes 425

AVANT-PROPOS

Ce mémoire questionne la relation au passé, proposée par les émissions de télévision à propos d'archéologie. Cette réflexion s'est construite au terme d'une double formation en Sciences de l'Information et de la Communication (SIC) et en Archéologie. Parallèlement, de multiples rencontres avec des archéologues et des réalisateurs de films, ainsi que de nombreuses visites de sites, m'ont permis d'approcher à la fois les préoccupations des professionnels et des chercheurs concernés par la diffusion de l'archéologie et la vision des archéologues et des SIC sur la médiation des savoirs. Mais mon approche est résolument ancrée dans les SIC et la première étape de cette réflexion s'est centrée sur les représentations sociales de l'archéologie à la télévision et a abouti à un mémoire de DEA (Schall, 2004). Ce travail m'a permis de mesurer l'intérêt des archéologues vis-à-vis de ce sujet et a constitué un des fondements de cette recherche.

Une démarche exploratoire...

Les premières années de la thèse ont été consacrées à la recherche et la formulation de « La Question » qui avait éveillé mon intérêt pour la médiation de l'archéologie et qui pouvait initier une recherche en SIC. Cette période difficile d'incertitude fut également une période très riche, puisqu'elle m'a permis de chercher, de trouver, de rencontrer, de m'interroger sur toutes sortes de sujets, mais aussi à l'occasion de m'égarer ; bref, de me former un peu à la recherche. Cette démarche exploratoire m'a permis d'aller au-delà des seules réponses que je cherchais et elle explique aussi ma volonté d'embrasser de nombreux éléments et de rendre compte d'une perspective large.

La question spécifique du « rapport au passé » et à « l'homme du passé » est survenue au cours d'un semestre passé au sein de l'Université du Québec À Montréal (Canada)[1]. En observant la mise en exposition des vestiges amérindiens et les efforts des archéologues pour intéresser un public québécois (au mieux) « réservé » à leur égard ; j'ai pu mesurer à quel point le rapport à « l'homme qui était là avant » n'allait pas de soi. J'ai aussi pu évaluer les enjeux identitaires et sociaux de la question du rapport à notre « ancêtre ». Une étude comparée entre les films québécois et français a d'ailleurs été envisagée, mais n'a pas pu être réalisée, principalement parce que le dépôt légal de la télévision venait juste d'être instauré au Québec (en décem-

[1] Cette thèse s'est développée dans le cadre du Programme International Conjoint de Doctorat en *Muséologie, Médiation, Patrimoine*, à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et à l'Université du Québec à Montréal. C'est dans ce cadre que j'ai pu passer un semestre au sein du Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Science et la Technologie (CIRST) de l'UQÀM.

bre 2004). Je ne pouvais donc pas disposer des émissions diffusées à la télévision québécoise aussi facilement qu'en France. Cette recherche n'intègre donc pas directement l'expérience québécoise, mais elle constitue un élément important du fond de ma réflexion.

... au croisement des SIC et de la muséologie

Un deuxième élément explique l'optique retenue pour mener cette recherche. L'objet étudié est la télévision et particulièrement les documentaires, docufictions et reportages sur l'archéologie. Les études sur la vulgarisation des sciences à la télévision et la longue tradition d'analyses de films ont construit les fondements de la réflexion. Mais mon approche est aussi très orientée par le programme de doctorat dans lequel cette thèse s'inscrit. Ce programme interroge un champ délimité par trois concepts : la médiation, la muséologie et le patrimoine. L'espace de recherche ouvert par ces trois concepts offre une approche des faits culturels très ancrée dans le champ de réflexion sur les musées et l'exposition. Plusieurs expériences professionnelles dans le milieu muséal expliquent également les nombreuses références et comparaisons à ce domaine. Cette optique m'a permis d'approcher les émissions de télévision sur l'archéologie, non comme des objets culturels isolés, mais comme des faits sociaux issus d'une diversité de pratiques, savoirs, représentations et récits circulant dans la société, et potentiellement influencés par d'autres faits sociaux (comme l'exposition ou les reconstitutions historiques par exemple).

Ce mémoire s'inscrit ainsi dans une démarche résolument exploratoire et « ouverte » sur divers faits sociaux (comme l'exposition). Ce positionnement apporte, à mon sens, de la richesse aux questionnements soulevés ici...

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La médiation des vestiges et savoirs archéologiques a été la préoccupation des seuls archéologues pendant une longue période. Un large champ de recherche également a été ouvert par des historiens s'intéressant à l'image de leur discipline au cinéma et à la télévision (par exemple Ferro, 1976, 1993 ; Jeanneney et *al.,* 2001 ; Veyrat-Masson, 2000, 2008). Ces approches adoptent d'abord un point de vue historique sur le développement de l'histoire à la télévision et une réflexion sur la valeur historique des documents audiovisuels. Mais la diffusion et la mise en valeur des savoirs et vestiges archéologiques pose également des questions relevant des préoccupations de la vulgarisation scientifique. Depuis les années 1990-2000, la médiation des savoirs archéologiques constitue un terrain de recherche original pour les Sciences de l'Information et de la Communication.

Une approche communicationnelle de la relation au passé

L'archéologie est une discipline présentant des traits spécifiques, permettant de questionner certains problèmes de fond du domaine culturel. On pense notamment aux représentations sociales qui circulent dans la société (Schall, 2004 ; Zamaron, 2007 ; Voisenat dir., 2008), au statut patrimonial des vestiges (Davallon, 2002, 2006), à la spectacularisation des savoirs et aux problèmes sémiotiques que posent notamment les reconstitutions et le recours à la fiction (Flon, 2005 ; Mahoudeau, 2004) ou encore aux problèmes spécifiques que pose sa mise en exposition (Desrosiers, 2005). Toutes ces questions s'inscrivent dans une approche communicationnelle du patrimoine archéologique et de ses médiations.

À notre connaissance, la question spécifique de la relation au passé et à l'homme du passé a été peu traitée sous l'angle du patrimoine archéologique et de ses médiations. Jean Davallon (2006) a approché le patrimoine en tant que support de médiatisation et opérateur de médiation du passé mais n'a pas décrit les processus qui permettent d'instaurer cette médiation du passé par l'intermédiaire du vestige, c'est-à-dire les stratégies qui peuvent être mises en place, à partir d'un vestige ou d'un site, pour créer des liens variés au passé. L'auteur invite par ailleurs à poursuivre dans cette direction, dans l'épilogue de son dernier ouvrage.

> « Un des intérêts majeurs que je vois à une approche communicationnelle du patrimoine est de permettre de comprendre [...] qu'au fond, le patrimoine peut permettre de construire des relations avec le passé de nature totalement contradictoire et qu'il ne s'agit là que de formes, d'usages qui renvoient à des configurations sociales ou historiques. Ce sont, par exemple, d'un côté, une forme de patrimoine qui minimise le lien des hommes du présent avec ceux qui ont produit ces objets au profit d'une relation esthétique (voire consommatoire) à l'objet ; ou, de l'autre, du « choix » de limiter la filia-

> tion inversée à une forme de transmission préalablement définie par le groupe ; voire, à une filiation biologique. » (Davallon, 2006 : 188.)

La mise en scène des vestiges pourrait donc construire tout un panel de situations possibles, instaurant différentes relations avec notre passé. Comment peuvent-elles éveiller notre intérêt pour le passé, pour quelqu'un qui est à la fois très loin de nous et aussi notre « ancêtre » ? Par quels biais et par quels angles particuliers ? Qu'est-ce finalement qu'instaurer une relation au passé ? Suffit-il d'évoquer le passé pour créer cette relation ? Comment au contraire, « mettre de la chaire autour de l'os » et inclure le public dans une histoire « universelle » ? Avec quelles conséquences sur la diffusion des connaissances ? Ces questions très larges ont motivé l'entreprise de cette recherche.

Les enjeux identitaires, symboliques et patrimoniaux de la question

La question du rapport au passé et à l'homme du passé recouvre d'ailleurs plusieurs enjeux importants. Le premier enjeu de cette relation à l'homme du passé est d'ordre identitaire. Jean-Paul Goudineau (2001) montre que la filiation biologique aux hommes du passé reste un argument fallacieux, mis au service de revendications nationalistes. Ainsi, un universitaire membre du « comité scientifique » du Front National[2] déclarait que « la composition raciale de la France a très peu varié depuis le paléolithique supérieur ». Cette affirmation est doublement fausse puisque la notion de « composition raciale » n'a pas de sens scientifique et que l'actuel territoire français a toujours été un lieu de brassages constants (Demoule et *al.* : 2002). Même si, fort heureusement, le rapport à l'homme du passé n'est pas seulement utilisé dans une perspective d'exclusion de l'autre, la question soulève donc nécessairement des enjeux identitaires, sociétaux[3]. La diffusion controversée du patrimoine amérindien au Québec illustre bien les difficultés de créer une relation entre les hommes du passé (les amérindiens) et les québécois contemporains (Clermont, 1991). La médiation des savoirs archéologiques peut pourtant « donner au public l'occasion de se confronter à l'ailleurs, à l'autre, à la différence, à la diversité qui est aussi une humanité » (Maury, 2009 : 71).

Par ailleurs, l'enjeu d'une telle médiation n'est pas que social ou sociétal : il relève également de l'identité individuelle et de notre rapport au temps et aux autres. Le deuxième enjeu de cette relation au passé est donc plus symbolique. En effet, parler de l'autre, c'est aussi une manière de se définir soi-même (Lesaffre, Schall, 2008). La médiation des savoirs sur l'autre dit donc aussi quelque chose sur soi et sur notre rapport au monde. Ensuite, créer une relation au

[2] Parti politique français d'extrême droite.

[3] Le lecteur peut notamment se reporter à l'étude de Margarita Diaz-Andrea et Timothy Champion (1996) à propos des rapports entre nationalisme et archéologie en Europe ; ou bien à l'étude de Armelle Bonis, Joëlle Burnouf et Jean-Paul Demoule (1997) sur les passions identitaires soulevées par la recherche archéologique.

passé, c'est aussi déclarer une victoire sur la mort et le temps. Dans la nouvelle fantastique de Théophile Gautier, *Aria Marcella*, le héros défie la mort et le temps en parcourant les ruines de Pompéi et en vivant une idylle avec une pompéienne revenue à la vie (Zamaron, 2007 : 146). Créer une relation au passé, c'est aussi quelque part, « vaincre » le temps.

Le troisième enjeu découle des deux premiers et concerne la protection du patrimoine. Si la relation au passé est un « ingrédient » de notre construction identitaire individuelle et sociale, si elle dit quelque chose de notre rapport au temps, à la mort et aux autres elle ne « naît » pas spontanément en chacun de nous. Elle a besoin de s'appuyer sur un travail scientifique (archéologique), sur les vestiges patrimoniaux et sur la diffusion de ce travail et de ces savoirs au public (Davallon, 2006 : 121-122). Le travail des archéologues est donc socialement justifié par le travail de restitution du passé qu'ils accomplissent (Demoule et *al.* : 2002 : 232). La protection des sites et des vestiges dépend donc aussi de la reconnaissance de leur utilité : selon Fernand Collin (2000), la communication de l'archéologie (et donc la sensibilisation au passé) pourrait « amener une prise de conscience collective de la nécessité d'adopter une attitude responsable vis-à-vis de la disparition des traces du passé » (*ibid.* : non paginé[4]).

Comme on le verra, ces trois enjeux prennent une résonance particulière à l'heure actuelle, où les occasions de « rencontres » avec des hommes du passé (ou du moins avec des représentants de l'homme du passé) se multiplient. À titre d'exemples, l'exposition d'archéologie ne présente plus seulement des objets, mais entend faire découvrir au visiteur le mode de vie des anciens habitants d'un lieu. Elle joue alors sur l'immersion et sur des reconstitutions toujours plus réalistes du passé ; dessinant ainsi un « contexte » aux savoirs et vestiges. Les reconstitutions historiques, qui recueillent un succès grandissant auprès du grand public, sont aussi l'occasion d'une « rencontre » avec des romains, des gaulois... ou du moins avec des acteurs ou des passionnés qui en prennent l'apparence. Les guides de monuments historiques peuvent aussi prendre les traits d'un personnage historique, favorisant l'immersion et l'attachement au lieu. Dans cette même veine, l'homme du passé prend aussi de plus en plus de place à la télévision. C'est le cas pas exemple dans les « fictions historiques » de José Dayan ou dans les « docufictions » de Jacques Malaterre. Le succès de ces productions fait d'ailleurs couler beaucoup d'encre, parce qu'elles proposent un voyage dans le temps aux spectateurs mais posent à la fois, des problèmes de rapports au réel historique (nous y reviendrons largement par la suite).

[4] L'article de Fernand Colin nous a été transmis directement par l'auteur, mais sous un format word : nous ne pouvons donc donner les références exactes des citations qui en sont extraites.

Une approche du fait filmique

Pour poser la question de la construction d'une relation au passé et à l'homme du passé[5], nous avons choisi un terrain d'investigation particulier (la télévision), et notamment les émissions[6] que François Jost désigne comme « authentifiantes » (ou « informatives »), c'est-à-dire celles qui promettent de dire quelque chose de vrai sur le monde (Jost, 1997 : 12). Il s'agit donc principalement de documentaires, docufictions et reportages. Ces émissions ne servent pas qu'à instruire (comme le font les émissions pédagogiques), mais aussi à informer et distraire (Jacquinot, 1977 : 41). Cette recherche tente ainsi de comprendre comment ces dispositifs télévisuels particuliers disent quelque chose du passé et de l'homme du passé, grâce à la médiation de savoirs scientifiques et vestiges archéologiques. Cette thèse ne considère pas la télévision comme la réponse idéale à tous les problèmes, mais elle ne considère pas non plus qu'elle est un médium aliénant. Elle présente par contre des caractéristiques qui rendent la relation au passé qu'elle construit, potentiellement intéressante.

Le choix de ce média particulier s'explique d'abord par le fait que la télévision est le canal privilégié par lequel les individus regardent le monde. C'est le premier loisir à domicile des Français (Valade, 2003 : 10), qui y consacrent 3h37 par jour (en 2009) et qui présentent un taux d'équipement en poste de télévision de 97,4% en 2007-2008 (informations Médiamétrie). Et puis, l'émission de télévision est un objet intéressant pour poser cette question du rapport au passé, en raison de traits particuliers qui définissent le média en question. La télévision est un média de l'image, du spectacle et de la connaissance, de la proximité et de l'exposition de l'intime (entre autres caractéristiques). Le regard qu'elle porte sur le passé s'oriente donc potentiellement vers une recherche de proximité avec le spectateur. Et puis – et ce n'est pas la moindre de ses particularités – elle peut représenter le passé et immerger le spectateur comme nul autre média (à part peut-être les dispositifs multimédias qui utilisent également l'image).

L'objet du regard est bien le « fait filmique » : cette recherche ne s'intéressera pas au mode de production, à l'aspect technologique, à la réalisation ou encore au spectateur ou aux conditions de réception. Alors que le fait télévisuel ou cinématographique « est un phénomène technologico-économico-sociologique » (Jacquinot, 1977 : 35), l'attention est centrée sur le fait filmique comme « fait de discours », même si l'analyse tient compte de ces paramètres comme autant de variables explicatives (le contexte de production, de diffusion ou le public ciblé peu-

[5] Pour cette étude, nous avons exclu les émissions qui ne portent pas sur l'humain et qui évoquent la période précédant l'humanisation de la planète. On suppose que les enjeux liés à la relation au passé (identitaires, symboliques, de protection du patrimoine) se posent avec plus de force dans les discours sur l'humain. La question du rapport au passé porte ainsi une ambiguïté intrinsèque, qui fait aussi tout son intérêt : le discours sur l'archéologie suppose une relation à la fois au passé et à ses « habitants ».

[6] On emploit indistinctement les termes « émissions » et « films », qui désignent des programmes transmis à la télévision, qu'ils soient des documentaires, des docufictions, des séries documentaires ou des reportages.

vent expliquer certains choix filmiques). Même si cela pourrait être intéressant, cette étude ne s'occupe donc pas de la réception des publics et de la façon dont ils construisent effectivement leur relation à l'homme du passé à partir de ce qui leur est proposé. Elle se centre sur les dispositifs de médiation et leur fonctionnement, dans un contexte de création et de diffusion donné.

Par ailleurs, la question de la construction du rapport au passé par une émission de télévision est l'occasion d'interroger le fait filmique en tant qu'il est une médiation. La recherche questionne ainsi la notion et tire de ses acceptions, des outils d'analyse des émissions. Les résultats de l'étude permettront d'ailleurs de revenir sur la définition de la médiation.

Si l'émission télévisuelle est en elle-même l'objet de l'étude, l'approche de cet objet se veut cependant « macrotextuelle » ou « culturelle ». Elle tient compte du fait que des éléments de sens circulent dans la société et sont mobilisés à différents escients dans ces émissions : il s'agit d'étudier un objet culturel qui n'évolue pas dans un vide social et qui interagit avec son environnement (et notamment les expositions, la littérature, la fiction, etc.).

Une approche « feuilletée »

La recherche part de la question générale de la construction d'une relation au passé, dans les émissions télévisées authentifiantes portant sur l'archéologie. Cependant, l'objectif de cette thèse n'est pas de donner une recette du « bien communiquer l'archéologie ou le patrimoine » ou du « bon rapport à l'homme du passé ». La thèse vise à analyser les différentes manières de proposer un rapport à l'autre dans un dispositif télévisuel. Deux objectifs de la recherche se dessinent ainsi : 1) il s'agit d'une part de comprendre comment se construit ou non une relation au passé ; de repérer différentes stratégies d'établissement d'une relation à l'autre dans les films et enfin d'en étudier les effets potentiels sur l'interprétation du discours ; 2) il s'agit d'autre part de construire des outils pour pouvoir penser les relations proposées à l'autre. Les résultats de cette étude concernent ainsi l'objet lui-même (l'archéologie à la télévision), la théorie (une réflexion autour de la notion de médiation) et la méthodologie (la création d'un outil et d'un modèle propres à l'étude de ces stratégies de mise en relation au passé).

Pour ce faire, la méthode d'étude choisie combine une approche qualitative et quantitative et favorise une approche de plusieurs niveaux du discours. Un « corpus de référence » recense les émissions sur l'archéologie à la télévision hertzienne française, de 1995 à 2008[7]. Il sert à évaluer les différents accès possibles au passé par le biais de la télévision et permet donc de mieux cerner le terrain d'investigation, sans pour autant répondre directement à la question

[7] L'année 1995 correspond à l'application du dépôt légal à la télévision française. Le corpus est arrêté le 31 décembre 2008, dernier jour de l'année civile précédant l'écriture de cette thèse.

posée. Pour comprendre comment se construit ou non une relation au passé, on étudie ensuite deux corpus d'émissions. Un « corpus test » permet l'analyse sémiopragmatique fine de treize émissions sur Pompéi. Elle mène à la constitution d'un modèle et d'un outil d'analyse de la relation proposée au passé, permettant la systématisation du recueil de données sur un plus grand nombre d'émissions. Un dernier corpus de cinquante et une émissions permet la vérification de ce modèle et aboutit à l'identification de quatre types de construction de relation au passé.

Une structure en sept chapitres et trois parties

La structure de ce mémoire reflète le mouvement général de la recherche en sept chapitres regroupés en trois parties. La première partie tente de montrer ce qu'est la construction d'une relation au passé et dessine ainsi le cadre théorique de la recherche. Le premier chapitre établit le contexte actuel de la diffusion de l'archéologie. Les résultats de l'étude du « corpus de référence » esquissent notamment la place qu'occupe l'archéologie à la télévision hertzienne française de 1995 à 2008. Le deuxième chapitre problématise la question en examinant les problèmes que pose la construction d'un rapport à l'homme du passé dans les émissions d'archéologie et les tensions que la construction de ce rapport suppose.

La seconde partie envisage la manière dont on peut analyser la relation construite au passé dans les émissions télévisées sur l'archéologie et constitue le cadre méthodologique de la thèse (au sens étymologique de « discours sur la méthode »). Le chapitre III évalue l'apport de la notion de médiation pour construire le cadre méthodologique de l'étude et propose d'étudier la relation proposée au passé à travers quatre niveaux du discours. Le chapitre IV explique la procédure d'analyse du film, menée sur un corpus test d'émissions sur Pompéi et développe les résultats de cette étude. Il débouche sur la constitution d'un outil et d'un modèle d'analyse fondés sur la notion de « figure ».

La dernière partie présente les résultats de l'analyse du corpus des 51 émissions et examine différents types de construction de la relation au passé et à l'homme du passé observables dans ce dernier. Le chapitre V décrit la démarche qui a permis la systématisation de l'étude et la conception de l'outil de recueil des données. Le chapitre VI distingue les quatre types de construction de relations au passé, appelés « relationnalités ». Enfin, le chapitre VII analyse le fonctionnement de ces constructions et discute l'apport des notions de « figure » et de « relationnalité ».

La conclusion générale rappelle les points importants de la recherche et propose enfin une discussion de ses apports et limites (du point de vue de l'objet étudié, du point de vue théorique et du point de vue méthodologique) et envisage les suites à donner à cette recherche.

Enfin, les annexes présentent principalement les outils utilisés pour mener à bien l'analyse : la constitution et la procédure d'analyse du corpus de référence, des exemples de notices de films disponibles à l'Inathèque, un extrait du corpus général, etc.

PREMIÈRE PARTIE

LES IMPÉRATIFS DE LA CONSTRUCTION D'UNE RELATION AU PASSÉ ET À L'HOMME DU PASSÉ

INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Instaurer une relation au passé par la médiation des vestiges et savoirs archéologiques est une chose difficilement définissable. En première analyse, c'est d'abord éveiller l'intérêt du public, lui donner des éléments qui lui permettent d'imaginer et de comprendre le passé ; bref, lui permettre de se sentir concerné par une « Histoire Universelle ».

La rencontre du savoir archéologique (plan du contenu ou du signifié) et du langage télévisuel (plan de l'expression ou du signifiant) définit la situation communicationnelle de l'objet « archéologie télévisée ». L'analyse de ces discours doit donc s'appuyer sur l'étude des émissions en elles-mêmes, mais ne doit pas faire l'impasse sur leur fonctionnement médiatique ou sur leurs finalités (Soulages, 2005 : 43-44). Ainsi, la connaissance de l'espace social dans lequel les messages se répercutent paraît primordiale pour procéder à l'étude de ces discours. On part ainsi du postulat avancé par Jean-Claude Soulages (2005), selon lequel les actes de communication doivent être analysés en fonction de deux composantes :

> « Tout acte de communication ne peut être observé qu'en partant de l'articulation de deux composantes relationnelles dont l'interpénétration est constante :
> - Un cadre situationnel, le lieu du Faire, que circonscrit le contexte préexistant à l'échange et qui détermine les relations qui s'établissent entre les partenaires du procès communicationnel – « On est là pour quoi faire ? Et dans quel type de situation ? » –, définissant un espace de contraintes ;
> - Un cadre communicationnel mobilisant les éléments purement langagiers ou discursifs de l'échange – « Comment on parle ? » –, définissant un espace de stratégies. » (*ibid.* : 44-45.).

Cette première partie répond ainsi au besoin de définir l'espace situationnel et communicationnel de l'archéologie télévisée. Examiner le cadre dans lequel se déploient des discours sociaux (ici, sur l'archéologie télévisée) permet de mieux connaître l'objet sur lequel se porte le regard et sa situation actuelle ; d'évaluer les contraintes qui pèsent sur ces discours et de faire des hypothèses sur les stratégies de communication qu'ils mettent en place.

Le premier chapitre dépeint la présence de l'archéologie à la télévision (le terrain de l'étude). La perspective volontairement descriptive adoptée ici permet de camper le décor de la recherche et de comprendre un contexte décisif pour la construction de la question. Le second chapitre examine les contraintes que la construction d'une relation au passé et à l'homme du passé suppose à la télévision. En effet, il ne suffit pas d'évoquer le passé pour créer une relation au spectateur. Proposer une relation à l'homme du passé pose problème : parce que l'homme du passé est un « autre » qu'il est difficile d'approcher et parce qu'il doit nécessairement être représenté, sous la houlette des archéologues. Résolument plus théorique et analytique que le premier chapitre, le chapitre II correspond à l'élaboration de la problématique.

CHAPITRE PREMIER

L'ARCHÉOLOGIE, SA DIFFUSION ET SA PLACE À LA TÉLÉVISION

L'archéologie présente des spécificités qui influent sur la diffusion de ses savoirs (section 1) et donc sur la relation que les émissions de télévision instaurent au passé (section 2)[8]. Les spécificités de l'archéologie définissent finalement le cadre et les contraintes de la situation de communication, c'est-à-dire les critères à respecter pour construire cette relation au passé. Cet examen conduit à faire un inventaire sur une période assez longue, du flux et des variations de l'archéologie à la télévision (section 3) et ce afin de connaître mieux le terrain de l'étude.

1. Le rôle et les spécificités de l'archéologie dans la relation au passé

L'archéologie établit scientifiquement une relation au passé par l'étude des vestiges. Elle rend de ce fait possible l'établissement d'un lien symbolique, patrimonial au passé. Ce lien s'opère à travers les vestiges et le travail archéologiques. Cette pratique recèle des enjeux sociaux particuliers qu'on retrouve par la suite dans les discours médiatiques sur l'archéologie.

1.1. La place des vestiges et de l'archéologie dans la relation au passé

L'archéologie est d'abord, à un niveau pratique et symbolique, une discipline qui permet, comme l'histoire, d'établir un lien au passé. Dans le cas de l'archéologie, le lien au passé repose sur le vestige patrimonial.

---

[8] Comme l'avance Christian Metz (1970) : « Chaque film est le lieu de rendez-vous productif (plus ou moins productif) entre le cinéma et ce qui n'est pas lui » (*ibid.* : 163). Ces deux plans, distingués par Louis Hjelmslev, ont été repris par Geneviève Jacquinot (1977) pour définir les spécificités du film pédagogique. Mais celle-ci considère que le contenu n'est pas un lieu de spécificités et c'est pourquoi elle compare, dans son étude, un film sur l'archéologie, un sur les sciences naturelles et un sur une ville. À l'inverse, nous postulons que le contenu est également un lieu de spécificités, définissant un espace de contraintes.

1.1.1. Le « regard patrimonial » : un construit social et communicationnel

L'archéologie est la pratique qui exhume les objets du passé et les resitue dans l'histoire. Le vestige archéologique a donc une place essentielle dans ce lien établi au passé. Mais le vestige archéologique n'est pas patrimonial parce qu'il sort de terre ou qu'une autorité quelconque le décide. En soi, le vestige ne peut donc pas instaurer une relation au passé pour ceux qui le regardent.

Bernard Schiele (2002 : 215) montre bien que le patrimoine est avant tout un « regard orienté » qualifiant un rapport à l'espace et au temps. Le vestige devient patrimonial au fil d'un processus de patrimonialisation, qui en fait à la fois un construit social et un fait communicationnel. Le vestige devient, quand il est patrimoine, « le support d'une relation entre celui qui le met en valeur et le visiteur » et aussi l'intégrateur d'un lien entre nous et ceux qui l'ont produit.

> « Si l'objet nous touche, c'est parce qu'il nous relie à un monde d'origine qui est un monde social : le monde des hommes qui l'ont produit, utilisé, modifié, embelli ; voire au contraire saccagé ou détruit. » (Davallon, 2006 : 123.)

Par le fait, la relation instaurée par les archéologues au vestige est triple : une relation au vestige, une relation au monde d'origine et une relation aux hommes qui peuplent ce monde et ont fait le vestige, la relation instaurée au vestige étant conditionnelle et précédant les deux autres. L'objet patrimonial est donc un médiateur entre deux univers : « les objets patrimoniaux sont des médiateurs entre leur univers d'origine et celui où nous pouvons les voir aujourd'hui » (Davallon, 2006 : 174). Le processus de patrimonialisation permet également de fixer sur le vestige, des valeurs et des propriétés reconnues par ceux qui y participent, puis par tous.

> « La patrimonialisation pourrait s'interpréter comme un processus social par lequel les agents sociaux (ou les acteurs si l'on préfère) légitimes entendent, par leurs actions réciproques, c'est-à-dire interdépendantes, conférer à un objet, à un espace architectural, urbanistique ou paysager ou à une pratique sociale (langue, rite, mythe, etc.) un ensemble de propriétés ou de « valeurs » reconnues et partagées d'abord par les agents légitimés et ensuite transmises à l'ensemble des individus au travers des mécanismes d'institutionnalisation, individuels ou collectifs nécessaires à leurs préservations, c'est-à-dire à leur légitimation durable dans une configuration sociale spécifique (Amougou, 2004 : 25-26.)

1.1.2. Le processus de patrimonialisation ou comment un objet devient une médiation du passé

Jean Davallon (2002, 2006) pense le processus de patrimonialisation à partir d'un exemple archéologique : la grotte Chauvet. Il élabore un modèle qui permet de penser le rôle dévolu à l'archéologie et à la diffusion des savoirs archéologiques dans la fabrication du patrimoine. Le patrimoine serait le fruit d'un double mouvement : le premier mouvement répond aux exigences de la production de savoirs scientifiques et le second obéit à une logique symbolique (la société actuelle reconnaît une valeur à cet objet).

> « Le premier part de la découverte de l'objet pour remonter au monde d'origine. Il va essentiellement consister à reconstruire scientifiquement un lien avec ce monde d'origine, la science certifiant l'authenticité de l'objet et le fait qu'il nous relie à un monde qui a effectivement existé. Le second mouvement remonte du monde d'origine vers le présent en attribuant à l'objet un statut : celui de représentant d'une partie du monde d'origine. Cette reconnaissance se fonde évidemment sur le mouvement précédent qui en constitue la condition. » (Davallon, 2002 : 77.)

Le premier mouvement naît avec 1) la découverte de l'objet comme trouvaille, au sens d'Umberto Eco (1993) : un objet qui a perdu sa valeur d'origine et qui a disparu de la vue des hommes, réapparaît. La trouvaille est souvent le fruit de fouilles archéologiques ou d'une découverte suite à une prospection, ou encore d'une découverte inattendue. L'archéologie comme discipline est à l'origine de la plupart de ces trouvailles ; 2) la certification de la valeur historique (valeur scientifique) et de la valeur d'ancienneté (sentiment de la distance qui sépare le présent de ceux qui ont fabriqué l'objet) naît de la certification de l'origine de l'objet par les scientifiques. Mais il faut aussi que ce savoir sur l'objet permette d'établir l'origine de l'objet, c'est-à-dire certifie que l'objet vient bien du monde duquel il semble venir. Les archéologues essayent donc d'établir scientifiquement son origine, sans quoi il ne gagne pas son statut patrimonial ; 3) l'établissement de l'existence du monde d'origine de l'objet est l'étape qui permet de certifier son authenticité et d'établir l'existence du monde d'origine. Ces deux opérations s'appuient l'une comme l'autre sur les recherches scientifiques.

> « On voit donc se dessiner l'enjeu sous-jacent du recours à la science pour certifier l'origine de l'objet et pour connaître son monde d'origine ; il ne s'agit ni plus ni moins que de rétablir une continuité entre nous et ce monde d'origine. » (Davallon, 2002 : 76.)

Une fois ce lien avec le monde d'origine scientifiquement rétabli et certifié, le statut social de l'objet change. Le second mouvement du processus se déclenche avec 4) la « représentation du monde d'origine par l'objet ». L'objet acquiert une fonction de représentation du passé, de « vraie chose », selon l'expression de Duncan Cameron (1968).

> « [Ce sont] des choses que nous présentons telles qu'elles sont et non comme des modèles, des images ou des représentations de quelque chose d'autre. Ce sont les œuvres d'art et les objets de fabrication humaine (artefacts[9]) des musées d'anthropologie, d'art ou d'histoire. Ce sont aussi les spécimens des musées de sciences naturelles et les phénomènes démontrés. » (Davallon, 2002 : 261-262.)

Les vraies choses sont donc des objets authentiques qu'on cherche à exposer, prélevés de leurs milieux d'origine naturels ou culturels et présentés dans des espaces muséaux. L'objet authentique crée un lien physique entre ceux qui l'ont produit et le présent : il a le statut et la force d'un indice, alors que les reconstitutions (Lascaux II par exemple) sont des icônes (un signe qui ressemble à ce qu'il représente) et c'est pourquoi ce type de simulation ne fonctionnera jamais

[9] L'auteur emploie ici le terme « artefact » au sens de résultat d'une activité humaine, et donc de vestige authentique.

comme patrimoine ; 5) la célébration de la « trouvaille » de l'objet est réalisée par son exposition. Ainsi, visiter un lieu patrimonial, c'est répéter les diverses opérations par lesquelles l'objet est devenu patrimoine, en célébrant la découverte de l'objet d'une part et d'autre part, le lien ténu qui nous unit à d'autres êtres humains dans le passé (il y a bien deux célébrations, avec deux référentiels différents). Regarder une émission de télévision qui relate la découverte de l'objet et sa constitution comme vestige patrimonial ou bien qui relate l'histoire de l'homme du passé équivaut aussi à célébrer la découverte et / ou le lien au passé ; 6) enfin, la patrimonialisation d'un vestige implique l'obligation de transmettre aux générations futures, qui nous rend responsables des objets du patrimoine et de leur transmission. Ce n'est qu'à ce moment que le vestige se charge d'un caractère « sacré ».

> « Ainsi l'objet prendrait-il un caractère sacré qui en fait autre chose qu'un simple signe indiciel, un signe moins ouvert à l'interprétation que « gorgé de sens » : chose physique ayant statut d'indice, il représenterait un univers habité par des hommes imaginaires[10] en étant un morceau de cet univers, un fragment de la vie de ces hommes venu jusqu'au présent, un pan du passé ayant survécu à la destruction. » (Davallon, 2006 : 180.)

L'archéologie apparaît, dans ce modèle de pensée, comme une étape essentielle du processus de mise en relation au passé. Elle offre en effet aux vestiges archéologiques, les conditions scientifiques de leur attestation et de l'attestation de leur monde d'origine. Mais, là encore, il ne suffit pas que l'objet soit patrimonialisé pour qu'il instaure une relation au passé avec les publics. Filmer une céramique mérovingienne ou la mettre simplement en vitrine ne suffit pas, à un visiteur sans connaissance, à comprendre son usage, à imaginer une scène du Moyen-Âge, ou à se sentir touché ou intéressé par le céramiste qui l'a façonnée ou le commerçant qui l'a vendue. Il faut aussi une interprétation des savoirs pour la rendre parlante.

1.1.3. La nécessité d'une interprétation des vestiges pour instaurer une relation au passé

Ensuite, l'objet archéologique est marqué par le manque : manque d'informations sur le contexte et parfois incomplétude physique. L'archéologie est censée en réduire les effets par une recherche mobilisant plusieurs disciplines. Les manques sont alors comblés par des explications et des hypothèses (Maury, 2009 : 68).

Quand la recherche a comblé ces manques, le grand public a besoin d'explications pour faire parler les sites ou vestiges, car « les objets de patrimoine sont abstraits, au sens où ils ne sont pas immédiatement lisibles » (Davallon, 2006 : 175). La diffusion des savoirs et vestiges archéologiques apparaît plutôt du côté de la seconde phase du processus de patrimonialisation,

[10] Notons au passage que l'imaginaire est donc intrinsèquement lié à l'idée de patrimoine : le vestige patrimonial représente plus que lui-même, s'accompagne d'un imaginaire qui participe de la relation établie au passé autant, peut-être, que la démarche scientifique.

puisqu'elle permet de contextualiser l'objet dans son monde d'origine et de célébrer la trouvaille. En effet, les vestiges même patrimoniaux ont besoin d'explications pour être compris. Comme l'expliquent André Gob (2009) ou Martin R. Schärer (1999), c'est l'exposition qui donne un sens à l'objet archéologique. La classification scientifique ne suffit donc pas au grand public pour lui attribuer une quelconque signification.

Les savoirs archéologiques qui entourent le vestige peuvent ainsi générer différents types de discours, récits, explications, interprétations. La manière dont ces derniers sont utilisés, mis en scène, mis en images, dans une exposition ou dans un film, influe nécessairement sur la création de relations diversifiées au passé et aux hommes du passé. Par exemple, notre céramique mérovingienne exposée derrière une vitrine soigneusement éclairée ou bien mise en contexte dans un diorama[11] ne propose pas la même relation à l'objet et au passé. Comparativement, à la télévision, un objet présenté sur un fond noir avec une musique douce ne propose pas la même relation que le même objet utilisé par un acteur, mimant les gestes du passé dans une scène de reconstitution. Dans le premier cas, la présentation invite plutôt à la délectation et seuls les publics déjà connaisseurs peuvent inférer des caractéristiques à l'objet et imaginer le passé. Dans le second, le spectateur ou le visiteur, même sans connaissance, peut immédiatement comprendre l'usage de l'objet et imaginer le passé. Tout un panel de choix rhétoriques, esthétiques et techniques influe donc sur la relation proposée à l'objet et au passé.

La position de l'archéologie est donc centrale dans cette relation au passé sur un plan pratique et symbolique ; elle en est la condition et le support. Mais c'est la mise en scène de ces savoirs et vestiges qui détermine le type de relation à l'œuvre, relation au passé, au vestige, à l'autre, à l'archéologie, à l'institution par exemple.

Une précision terminologique s'impose alors : les émissions ou expositions présentant les vestiges et savoirs archéologiques ne sont donc pas considérées comme des « médiations de l'archéologie », mais comme des « médiations reposant sur les savoirs et vestiges archéologiques ». L'archéologie est un moyen de connaître le passé, mais pas nécessairement l'objet de la médiation ; l'objet de la médiation est bien l'établissement d'un lien entre nous, le vestige, le passé et l'homme du passé.

[11] Le diorama est un système de présentation par mise en situation ou mise en scène d'un personnage historique, fictif, un animal disparu ou encore vivant, en le faisant apparaître dans son environnement habituel.

1.2. L'archéologie, un objet complexe et aux enjeux multiples

Née d'une longue histoire, de pratiques variées et de la confrontation de plusieurs optiques et méthodes, l'archéologie est un objet difficile à décrire, protéiforme et « polychrésique[12] » au sens d'Yves Jeanneret (2008). De ce fait, l'archéologie est soumise à une multitude d'appropriations possibles et engage ainsi des relations diverses avec les agents sociaux. Le lien qu'elle engage au passé porte aussi le sceau de cette complexité.

1.2.1. Une activité millénaire mais une science récente

La science archéologique est une discipline récente dont les bases scientifiques sont jetées au XIXe siècle[13]. Mais l'origine de sa pratique est bien plus lointaine. Dès le troisième millénaire en Chine, en Égypte, en Mésopotamie, puis en Grèce, la pratique antiquaire s'est développée. Avec les Lumières, de grandes explorations sont lancées aux quatre coins du monde, et les antiquaires se font alors les partenaires des explorateurs de l'Ancien et du Nouveau Monde. La réflexion sur les méthodes de description et d'illustration des vestiges est alors lancée. Des entreprises de fouilles systématiques dont les modèles sont les fouilles d'Herculanum (1736) et de Pompéi (1748) poussent les érudits à se rapprocher du terrain et à développer une méthode critique susceptible de faire du monument, une preuve de l'Histoire aussi fiable que les textes. Et puis, on tente aussi d'établir des typologies. À ce moment, naissent les bases de la méthode comparative et l'on postule que les objets possèdent des caractéristiques qui permettent à un œil exercé de les identifier.

Durant la seconde moitié du XXe siècle, l'archéologie recours aux sciences de la nature : le carbone 14, l'intégration des données biologiques dans les enquêtes archéologiques, etc. Ce n'est qu'après la seconde guerre mondiale que l'archéologie peut entamer sa métamorphose. La *New Archaeology*, qui s'appuie sur les sciences de la nature et une approche anthropologique, élabore un corpus de règles susceptibles d'autoriser une construction logique des hypothèses et de leurs résultats. Il est censé réduire la part d'imagination dans le travail archéologique et la rapprocher plus encore d'une science. Dès les années cinquante, la passion pour la fouille associée à une curiosité pour l'histoire des techniques conduit à la proposition d'une grille de traitement et d'observation du terrain de fouille (notamment la fameuse méthode Wheeler[14]).

---

[12] Du grec *kreistein*, « user », la polychrésie désigne la multitude des appropriations possibles auxquelles se prêtent les idées et les représentations.

[13] Pour plus de détails, le lecteur peut notamment se reporter au chapitre consacré à l'histoire de la discipline archéologique, sur lequel s'appuie cette synthèse (Demoule, Giligny, Lehöerff, Schnapp, 2002 : 9-39).

[14] La méthode élaborée par Sir Mortimer Wheeler préconise un découpage du terrain en carrés de 5 mètres de côté – cela peut être un peu plus selon les cas. Ces carrés sont ensuite fouillés en laissant des bermes sur deux des côtés.

Les années soixante et soixante-dix sont l'occasion d'une remise en question du cadre de l'archéologie : il ne suffit pas de dégager, dater et interpréter les données ; il faut s'interroger sur les types d'informations qu'elles transmettent et leurs limites. Ce mouvement permet à l'archéologie de devenir réellement pluridisciplinaire, en associant l'histoire de l'art, l'anthropologie, l'ethnologie, la paléontologie, la géologie, l'écologie, les sciences physiques, etc. Pour reconstituer les modes de vie du passé, les archéologues utilisent également des méthodes issues de la sociologie, de la démographie, de la géographie, de l'économie et des sciences politiques. L'archéologie et plus encore le métier d'archéologue ont ainsi obtenu une reconnaissance tardive.

1.2.2. L'utilitarisme de l'archéologie des premières heures

À cette histoire complexe et cette récente reconnaissance, s'ajoute l'utilisation nationaliste de l'archéologie des premières heures par les États. En effet, quand l'archéologie s'affirme comme science, elle doit solliciter le concours financier des États et donc, se mettre à leur service. Ainsi, l'archéologie contribue-t-elle à la construction d'une tradition nationale, à l'heure où l'Europe s'engage dans un double mouvement d'affirmation des États nationaux et d'expansion du colonialisme. L'Allemagne s'inscrit parmi les toutes premières nations qui expriment une « nostalgie », expression d'un sentiment national et investit l'archéologie d'une mission particulière : trouver les origines de son peuple. C'est ensuite le cas dans de nombreux pays, où l'archéologie contribue à créer une construction identitaire. Elle devient aussi « un élément de concurrence entre les nations » puisqu'elle sert à illustrer la puissance d'un pays par rapport à un autre et à justifier des revendications territoriales (Demoule et *al.*, 2002 : 26). La dimension coloniale pèse également sur le développement de l'archéologie comme science : « dominer l'Autre « au présent » passe par l'appropriation de son passé » (Jockey, 2008 : 18). Au début du XXe siècle, les découvertes archéologiques servent même d'appui aux théories racistes.

L'archéologie n'est donc pas qu'une science servant à décrire le passé : elle peut aussi être un argument identitaire, comme on l'a vu en introduction de ce mémoire[15]. Façonner une relation au passé peut ainsi servir des intérêts présents. Rapprocher l'homme du passé du public ou le désigner comme différent (voire inférieur) peut servir d'autres objectifs que des objectifs scientifiques.

Cette technique permet surtout de garder une trace constante, pendant la durée des fouilles, de toute la stratigraphie du terrain et d'enregistrer en plan et en altitude toutes les découvertes.

[15] Pour creuser le sujet, le lecteur peut notamment se reporter aux références suivantes : Clermont, 1991 ; Diaz-Andrea, Champion, 1996 ; Bonis, Burnouf, Demoule, 1997 ; Goudineau, 2001 ; Demoule et *al.* : 2002 ; Lesaffre, Schall, 2008 et Maury, 2009.

1.2.3. Un objet difficile à définir et donc à communiquer

Et puis, il semble difficile de définir l'archéologie : au cours des trois derniers siècles, ses définitions ont considérablement évolué (Poulot, 2001). Étymologiquement, l'*archeo-logie* est « la science du passé » ou plutôt « des choses anciennes ». La définition minimale de l'archéologie pourrait être la suivante : c'est la science qui étudie l'histoire passée des sociétés présentes ou disparues, grâce à l'analyse de leurs vestiges, qu'elle préserve, étudie et expose à la fois (Demoule et *al.*, 2002 : 232). Elle intervient principalement quand l'étude des textes n'est pas possible (pour la préhistoire par exemple, quand l'écriture n'existe pas encore) ou qu'elle ne suffit pas[16]. Son domaine d'intervention est très large puisqu'on y recourt pour l'étude de la préhistoire comme du XXe siècle et pour des problématiques très variées comme l'histoire du bâti (religieux, militaire, industriel, etc.), l'histoire de l'occupation du territoire mais aussi l'histoire des mentalités, etc. L'objet de l'archéologie est lui aussi, large et protéiforme.

> « Site, monument, statue, bijoux, objets divers, mais aussi, on nous l'a dit, imposé, la plus humble trace, la moindre esquille de silex et jusqu'à la construction visible seulement en laboratoire de phosphate dans le sol. » (Schnapp, 1993 : 11.)

Le foisonnement d'idées, de recherches et de visions de l'archéologie conduit, aujourd'hui encore, les archéologues à s'interroger sur leur science.

> « Ce sont sans doute la diversité des champs de recherche et la dispersion des objectifs qui tendent à obscurcir la définition de l'archéologie. » (Pesez, 1997 : 18.)

L'archéologie correspond également à tout un ensemble de phases et d'activités : la prospection, la fouille[17], les analyses, les interprétations, etc. Elle est à la fois discipline, activité physique, profession, savoir, réflexion. Finalement, « il est bien possible que l'archéologie soit en elle-même une discipline assez bizarre » (Jensen, 1986 cité par Voisenat dir., 2008 : 5).

Toutes ces hésitations quant à sa définition aboutissent à une difficulté de l'archéologie à se positionner en tant que science : elle n'est ni science dure (même si elle utilise des sciences dures : la biologie, les mathématiques, la physique, la géologie, etc.), ni science humaine (même si elle utilise l'ethnologie, l'histoire et qu'elle est, en France, classée parmi les sciences humaines) (Demoule et *al.*, 2002 : 185-202). Longtemps considérée comme une science auxiliaire de l'histoire, « un peu servante » (Pesez, 1997 : 18), puis science auxiliaire de l'anthropologie, on la décrit encore comme « une branche présomptueuse de la collection[18] » (Pomian, 1987). Elle a

---

[16] On utilise par exemple l'archéologie pour reconstituer l'histoire du travail du verre qui ne s'écrivait pas mais se transmettait oralement ou pour étudier des événements qui n'ont pas ou peu été racontés à l'écrit comme des batailles par exemple.

[17] La fouille n'est pas essentielle dans l'archéologie puisque par exemple, la prospection pédestre est une activité archéologique à part entière.

[18] Chez l'auteur, l'activité du collectionneur est néanmoins une opération sémantique : les objets de collection sont des « sémiophores » (1997) parce qu'ils signifient quelque chose pour celui qui les détourne de leurs usages fonctionnels, du lieu où ils reposaient, des couches qui les recouvraient.

donc du mal à acquérir toute sa légitimité. Cette difficulté engendre même des luttes intestines entre spécialistes (Bruneau, Balut, 1997 : 35). Plusieurs archéologues considèrent ainsi qu'elle vit actuellement une crise d'identité ; crise accentuée par la mise en concurrence du marché de l'archéologie en France, en 2001 (Demoule, 2002). Cette crise n'est sans doute pas étrangère au regain d'intérêt des archéologues pour la communication de leur science.

L'histoire de l'archéologie, sa définition complexe et la situation difficile dans laquelle elle se trouve peuvent influer sur sa diffusion auprès des publics et donc sur la façon dont les émissions de télévision peuvent parler du passé archéologique.

2. Les particularités de l'archéologie qui agissent sur les formes de sa diffusion

Ces particularités expliquent d'abord une communication nécessaire mais complexe, dont la plupart des archéologues se méfie. Or, la construction d'une relation au passé passe nécessairement par la communication des savoirs archéologiques. Les représentations que les archéologues ont de la diffusion de leur science présentent une certaine ambivalence, puisqu'elle semble à la fois source d'un succès populaire et source d'une mauvaise compréhension du public. L'imaginaire qui entoure ces discours peut par ailleurs expliquer à la fois la méfiance des archéologues, l'approbation du public et la longue histoire de l'archéologie à la télévision. Cet imaginaire semble important dans la construction d'une relation au passé par ces discours.

2.1. Adhésion du public et méfiance des archéologues

La « crise d'identité » que paraît subir l'archéologie actuellement conditionne la communication des savoirs et vestiges archéologiques aux publics. Et à son tour, la diffusion de ces savoirs conditionne les rapports que l'archéologie entretient avec la société. Entre succès populaire et mécontentement des archéologues, elle semble visiblement poser problème aux archéologues.

2.1.1. Le public de l'archéologie : un objet relativement peu étudié

Peu de travaux examinent la diffusion de l'archéologie : les propositions des archéologues pour l'améliorer restent bien souvent des constats ou des hypothèses et peu sont vérifiées par des études systématiques. Le travail de Wiktor Stoczkowski (1999) repose sur une analyse systématique des liens existant entre archéologie et fiction, mais il ne concerne que la produc-

tion des connaissances et non leur diffusion. La thèse d'Émilie Flon (2005) analyse en revanche des dispositifs d'exposition mettant en scène des vestiges et des savoirs archéologiques ; la question étant de savoir dans quelle mesure ces mises en scène sont compatibles avec les fondements de la diffusion du patrimoine, c'est-à-dire la communication de savoirs véridiques et l'exposition d'objets authentiques. Elle questionne ainsi la valeur et l'apport de la fiction dans ces dispositifs. La thèse de Pierre Desrosiers (2005) tente d'établir des convergences entre l'archéologie et la muséologie. La recherche part du constat selon lequel il est difficile de concilier les intérêts scientifiques de recherche et la diffusion des connaissances auprès de la société. La transmission des connaissances est au cœur de la problématique de cette recherche. Enfin, Julien Mahoudeau (2004) formule dans sa thèse, le projet de mieux connaître la médiation hypermédia du patrimoine archéologique. Il étudie ainsi ces dispositifs et leur réception auprès du public. Ces trois recherches n'apportent cependant que peu d'informations sur l'image de l'archéologie par la société, même si elles supposent toutes un certain succès auprès du public.

2.1.2. Un hypothétique succès populaire lié à une forte présence dans les médias

Les archéologues qui analysent la diffusion de leur science partent également du postulat selon lequel, globalement, l'archéologie intéresse et certains parlent même d'« engouement » de la part du public (Pesez, 1997 : 8 ; Demoule et *al.*, 2002 : 248). En effet, quel enfant n'a jamais rêvé de devenir archéologue ? Cela se traduit notamment par le succès de « toute une série de manifestations et d'ouvrages récents » (Perrin-Saminadayar, 2001 : 9) ou par celui de la filière à l'université ou des chantiers de fouilles bénévoles (Demoule et *al.*, 2002 : 250). Fernand Collin (2000), fort de son expérience de terrain au Préhistosite de Ramioul (Belgique), affirme que « les restes des sociétés disparues interpellent le grand public ». Jean-Marie Pesez (1997) pointe de la même manière l'intérêt croissant du grand public envers l'archéologie, en le reliant avec la hausse de fréquentation des musées. L'auteur insiste notamment sur le nombre impressionnant de musées d'archéologie : par exemple, dans le Périgord seul, 15 des 53 musées sont consacrés à la discipline. Ceci témoignerait de « l'attachement des habitants d'une localité à leur passé [et qui] participe d'[une] « recherche de racine ». » (*ibid.* : 7).

L'enquête d'Olivier Donnat (1998) sur les pratiques culturelles des Français tend à confirmer un intérêt fort pour l'archéologie[19]. Interrogés sur leur fréquentation des musées et monuments historiques au cours de ces 12 derniers mois, 30% des Français déclaraient avoir

[19] En 1997, 14% des Français (soit 43% des visiteurs de musées) ont visité un musée d'histoire dans les douze derniers mois, contre 18% des Français (soit 53% des visiteurs de musée) pour un musée des beaux-arts, et 9 % (soit 28% des visiteurs) pour un musée d'art moderne et contemporain. Au cours de leur vie, 71% des Français ont visité un monument historique et plus d'un tiers (37%) a déjà visité un site archéologique.

visité un monument historique et 11%, un site archéologique (*ibid.* : 267). En somme, l'enquête indique que l'intérêt porté au patrimoine en général est croissant[20].

L'étude de Jacqueline Peignoux et Jacqueline Eidelman (1995) est également un indicateur de ce succès[21]. Cette étude évalue d'abord les représentations de la préhistoire, mais montre également un vif intérêt des personnes interrogées et une curiosité, voire même une « fascination » pour la préhistoire.

Ce succès populaire de l'archéologie transparaît aussi dans la diversité des productions médiatiques autour de l'archéologie plus finalement que par la réception des publics eux-mêmes ; réception sur laquelle nous avons peu de données. Sans chercher l'exhaustivité, on peut rapidement donner quelques exemples de cette variété des productions. L'archéologie est d'abord l'objet de très nombreuses fictions. Bien avant le succès des aventures d'*Indiana Jones*, *Tomb Raider* ou *La momie* au cinéma, ou même le succès des péplums, l'archéologie a notamment nourri l'imaginaire des écrivains romantiques. Pour Alain Zamaron (2007), l'« archéologie-fiction » est plus qu'une branche de la littérature populaire : c'est un « genre littéraire » précis (*ibid.* : 6). Ses récits sont toujours une extrapolation des découvertes archéologiques du moment, mettant en scène une rencontre entre les contemporains du roman et une civilisation qu'on croyait disparue. La discipline est également un thème populaire de la science-fiction. Roger Bozzetto (1990) et Danièle Alexandre-Bidon (1984, 1986, 1988, 2009) en ont d'ailleurs étudié les principaux traits.

> « La discipline est en effet un passage obligé pour l'écrivain de science-fiction, hier avide de mettre en lumière des civilisations pré-humaines, plus monstrueuses (Lovecraft) ou plus sages que la nôtre, comme l'était, pensait-on, l'Atlantide, aujourd'hui soucieux d'exorciser les angoisses du présent en imaginant les avenirs de l'homme (Grenier, 1981) et surtout en prévoyant un futur pour la Terre. Jusque dans les années 1930, le thème s'impose dans les histoires de mondes perdus à la Conan Doyle ; puis, pendant les années de la guerre froide, dans les histoires post-cataclysmiques, qui envisagent notre planète mère ravagée mais lentement reconquise, grâce à la récupération – par des 'Fouilleurs' qui n'ont plus rien d'universitaire – d'artefacts[22] de type industriel (Pelot, 1981) ; enfin, pendant les Trente glorieuses, dans la mise en place d'une archéologie soucieuse de mettre en valeur « la période de haute technologie » (Jeury, 1977) qui a précédé les sociétés ultérieures, souvent dites impériales. » (Alexandre-Bidon, 2009 : 123.)

[20] Cependant, on pourrait se demander ce qui se cache sous les items « site archéologique », « musée d'histoire » ou « de préhistoire ». En effet, on l'a vu, l'archéologie, c'est l'étude de la préhistoire comme de l'histoire. Il serait erroné de comprendre que visiter un musée de préhistoire relève de l'archéologie, mais que visiter un musée d'histoire ne relève pas de l'archéologie. Il semble ainsi difficile d'évaluer réellement l'attrait de la discipline auprès du public avec cette enquête.

[21] L'étude porte sur les publics d'un site archéologique, interrogés dans le cadre du projet d'extension du musée national de préhistoire des Eyzies.

[22] L'auteur emploie ici le terme « artefact » au sens de résultat d'activité humaine, et donc de vestige authentique.

Enfin, Danièle Alexandre-Bidon (1984) parle d'un « thème secondaire mais fort populaire » dans la bande dessinée et cite par exemple *Dans la planète Mars* de G. Ri en 1915 ou plus récemment, *Période glaciaire* de Nicolas De Crécy en 2005.

Du côté de la diffusion des savoirs authentiques, l'archéologie semble disposer d'une relativement bonne visibilité dans les médias. Brigitte Lequeux (1988) décrit l'archéologie comme « un sujet médiatique [...] certes moins médiatisée que la médecine [...] mais plus que les mathématiques ou l'astronomie » (*ibid.* : 23). Jean-Marie Pesez (1997) affirme que l'archéologie intéresse les médias et fait la liste de ses moyens de diffusion : les catalogues d'expositions, ouvrages et revues scientifiques ou de vulgarisation, expositions et émissions de télévision. À tout cela s'ajoutent les reconstitutions historiques comme par exemple, le festival de l'Arles Antique *Arelate* organisé par la Ville d'Arles et le musée Départemental de l'Arles Antique, le festival romain de Saint-Romain-en-Gal ou encore le festival médiéval de Rodemack. Les festivals du film archéologique se multiplient également : une dizaine se sont institutionnalisés dans l'espace francophone. Et enfin, on verra par la suite que l'archéologie est également un sujet phare à la télévision.

2.1.3. La diffusion de l'archéologie, une nécessité d'abord pour les archéologues

Malgré cette apparente présence de l'archéologie dans l'espace social, les archéologues expriment une insatisfaction assez générale vis-à-vis de la diffusion de leur science. En 2001, au moment de la création de l'Institut National de Recherche et d'Archéologie Préventive (INRAP), son président d'alors, Jean-Paul Demoule (2002 : en ligne) affirmait ainsi que « l'une des principales raisons qui ont provoqué la crise du système français[23] de l'archéologie est son déficit de communication ». Lorsque le marché de l'archéologie s'est ouvert à la concurrence, les archéologues se sont sentis « contraints » de conquérir des publics pour être reconnus et ont réalisé que la diffusion des savoirs liés à leur discipline leur échappe de plus en plus. Le développement d'équipes pluridisciplinaires, au musée comme dans les médias, semble diminuer leur pouvoir de décision sur la forme et le contenu des communications. L'expérience relatée par Louis Pothier et Vincent Ranallo (1994) décrit ainsi la difficulté de créer une exposition avec tous les nouveaux partenaires des musées.

Pourtant, communiquer des savoirs est une demande sociale à l'égard de toute science et c'est aussi l'un des rôles dévolus à l'archéologue.

> « Si la plupart des sociétés entretiennent des archéologues, c'est essentiellement pour répondre à trois sortes de besoins : a) la découverte et la conservation de traces maté-

[23] Jean-Paul Demoule fait ici référence à la crise d'identité qui a frappé l'archéologie préventive au moment de sa privatisation.

> rielles du passé, du pollen préhistorique à la cathédrale gothique ; b) la reconstitution de l'histoire passée de chaque société présente ; c) la transmission de cette connaissance à l'ensemble de la société. » (Demoule et *al.*, 2002 : 232.)

Le premier besoin auquel répond la communication de l'archéologie est tout simplement de justifier l'entretien des archéologues par la société et de justifier leur existence. La sensibilisation au patrimoine et à sa conservation sont également des enjeux importants de cette communication. L'archéologie a donc besoin de la reconnaissance de son public. Et puis, si la société ne s'intéresse pas à la science, elle ne sera plus une priorité « nationale » et des baisses des subventions pourront ainsi faire pâtir la recherche. En somme, « l'avenir de la science et de la technologie dépend de la valeur que lui accorde la société » (Schiele, Koster dir., 1998 : 119). La mise en concurrence récente du marché de l'archéologie nécessite aussi, de la part des entreprises ou institutions qui s'occupent d'archéologie, un effort de communication supplémentaire. Maintenant, les archéologues font appel à des équipes de communication et de médiation pour mettre en valeur les découvertes et ainsi conquérir d'autres chantiers et des subsides.

2.1.4. Mais un mécontentement général du côté des scientifiques

La communication des savoirs en archéologie est donc une préoccupation relativement récente pour les archéologues français, mais qui commence à être systématiquement explorée dans les ouvrages à propos d'archéologie. Par exemple, Fernand Collin (2000) affirme que la médiation « idéale » devrait s'appuyer sur l'analyse du public, l'approche systémique du patrimoine concerné, ainsi que sur les aspects scientifiques. Le médiateur (musée ou guide), devrait pouvoir tisser des liens brisés entre archéologie et société.

> « Sa communication auprès du plus grand nombre pourrait amener une prise de conscience collective de la nécessité d'adopter une attitude responsable vis-à-vis de la disparition des traces du passé. » (*ibid.*)

Ceci sous-entend, qu'en l'état actuel des choses, la communication des savoirs archéologiques n'est pas satisfaisante et ce sont les médias qui en seraient la cause.

> « Les médias qui couvrent les fouilles archéologiques réclament une vulgarisation presque immédiate des découvertes. Cette attente, dangereuse scientifiquement, traduit néanmoins très clairement le caractère indissociable unissant en termes de communication la fouille et la vulgarisation. Pourtant, pour répondre à l'attente du public, s'il s'avère indispensable d'entreprendre la communication de l'objet archéologique à toutes les étapes de son traitement, celle-ci contribue surtout alors à valoriser la discipline et à justifier pleinement les investissements que la société consent à l'archéologie. Si cette démarche sert la recherche, elle ne doit pas susciter des projets de fouille dénués d'intérêts scientifiques mais dont le caractère médiatique seul serait assuré. » (*ibid.*)

La communication de l'archéologie serait donc trop hâtive, trop schématique, pas assez valorisante pour les archéologues.

Pour Jean-Paul Demoule (Demoule et *al.*, 2002), les archéologues se heurtent à deux difficultés : d'une part, trop spécialisés dans leur domaine, ils ont du mal à rendre leur science accessible à un large public, d'autant que la vulgarisation a « longtemps été considérée comme un terme éminemment péjoratif, dont la pratique ne pouvait que desservir leur réputation » (*ibid.* : 245-248). Dans les musées, la tradition de l'histoire de l'art y est encore vive, et dans une vision parfois élitiste, certains conservateurs de musée revendiquent le « contact brut » avec l'objet ancien, soigneusement mis en valeur dans une vitrine bien éclairée et dépourvu de toute explication qui viendrait s'intercaler entre le regard et l'objet. Cette conception « est erronée » (selon les termes de l'auteur) et sans un minimum d'informations, personne ne peut percevoir si un objet est important ou banal. Pierre Desrosiers (2005) a cependant montré que d'autres modèles existent pour l'archéomuséologie ; ils ne sont simplement pas majoritaires. D'autre part, ceux dont la communication est le métier « propagent une conception décalée, retardataire, de l'archéologie » (Demoule et *al.*, 2002 : 245). L'archéologie serait victime d'une « image » qui instaurerait un décalage entre la réalité de la recherche et les horizons d'attente du public, et donc des difficultés à communiquer.

En somme, la diffusion de l'archéologie, si abondante soit-elle, ne satisfait pas les archéologues. Ce n'est d'ailleurs pas une spécificité des seuls archéologues : les scientifiques en général semblent toujours insatisfaits de la vulgarisation de leur science[24]. Mais on peut aussi supposer que les craintes des archéologues sont accentuées par leur sentiment général de « non-légitimité ». On l'a vu : la science archéologique est difficile à comprendre et pas vraiment encore reconnue comme science. La communication des savoirs archéologiques est donc un point particulièrement sensible qui exige à la fois de tenir compte des publics, de leurs connaissances préalables et de leurs attentes, mais aussi de respecter les conditions scientifiques dans la présentation des savoirs et vestiges.

2.2. L'importance de l'imaginaire dans la science archéologique

De plus en plus d'archéologues soulignent que la médiation de leur science pâtit d'une image erronée et c'est, selon nous, l'un des traits les plus importants à considérer quand on étudie les discours qui circulent sur l'archéologie. En effet, cet imaginaire semble avoir un rôle bien spécifique dans la construction du rapport au passé.

[24] Le lecteur se rapportera à ce propos, au numéro 21 de *Hermès*, dirigé par Suzanne de Cheveigné (1997).

2.2.1. Des représentations récurrentes dans les discours sur l'archéologie

Depuis les années 1990-2000, les études sur l'image de l'archéologie dans les médias se développent, principalement dans le monde anglo-saxon, au Québec, puis en France[25]. L'analyse de cette riche littérature montre que l'archéologie entretient des liens forts avec l'imaginaire : quels que soient le pays, le média ou le type de discours étudié, certaines représentations de l'archéologie circulent dans la société (et dans plusieurs pays). Ainsi, l'archéologie des médias semble d'abord sujette à la mise en scène, à la spectacularisation voire à la « disneylandisation » des savoirs (Flon, 2005). Elle est aussi rattachée à de grands thèmes transversaux : l'enquête (Anspach, 2009), le mystère (Morisson, 2009), l'aventure (Alexandre-Bidon, 1988) ou encore l'idée du danger et de la mort. Elle est surtout rattachée à la fouille, même si les autres phases de la démarche archéologique ne sont pas ignorées. Des personnages avec des caractères spécifiques traversent plusieurs études : l'archéologue aventurier (Pesez, 1997 ; Demoule et *al.,* 2002) ou l'enquêteur méticuleux (Alexandre-Bidon, 1984) principalement. Et puis, plusieurs récits circulent sur l'archéologie : la malédiction de la momie, le mythe des origines, la chasse au trésor, un amour interdit entre l'archéologue et un personnage d'un temps passé sont autant de thèmes repris dans les fictions ou les documents les plus « sérieux » à propos d'archéologie. L'archéologie des médias semble enfin liée à certains lieux. Le succès de l'Égypte notamment est souligné par Virginia Mariana Salerno (2009), Danièle Alexandre-Bidon (1988) ou Brigitte Lequeux (1988). Elle est aussi reliée à certaines périodes : principalement la préhistoire, les Incas ou encore l'Antiquité romaine.

Des spécificités liées à la culture du pays ou au média sont néanmoins observables. Par exemple, la télévision française évoque plus l'archéologie nationale comparativement aux fic-

---

[25] Par exemple, au Royaume-Uni, Cornelius Holtorf (2006) recense les représentations de l'archéologie et de l'archéologue dans les médias. En France, Danièle Alexandre-Bidon (1984, 1986, 1988, 2009) s'est penchée sur les représentations de son métier dès les années quatre-vingt. Elle s'est plus attentivement intéressée à l'image de l'archéologie dans ce qu'elle appelle les « médias », mais qui sont plutôt des romans de fiction et des bandes dessinées. Dans la même veine, Roger Bozzetto (1990) s'intéresse au lien qui existe entre archéologie et science-fiction. Un cycle de travail au sein du Lahic (Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture, CNRS / EHESS) a donné lieu à un ouvrage de synthèse sur les représentations de l'archéologie (Voisenat Dir., 2008) et un autre, publié dans *les Nouvelles de l'Archéologie* (2008). Antoine Zamaron (2007) étudie quant à lui, les romans d'archéologie-fiction pour en dégager les grandes récurrences. Ensuite, plusieurs colloques ont été organisés sur le thème : le colloque organisé par Centre Jean Palerme de l'Université de Saint-Étienne, dirigé par Éric Perrin-Saminadayar (2001) et la publication qui en a résulté se concentrent sur les images de la discipline au XIXe siècle et surtout dans la littérature. Le colloque organisé à Antibes en 1988 par des archéologues du CNRS a donné lieu à une publication qui présente différentes études sur l'image de l'archéologie dans la presse, à la télévision française et camerounaise, dans la littérature, ou encore auprès du grand public au Royaume-uni. Un colloque a porté sur le thème « Archéologie et publics » en 2004 à Ramioul. Une journée d'étude à Aix-en-Provence (Jockey, 2005) et deux colloques à l'Université d'Avignon, sous la direction de Jean Davallon et Émilie Flon (2007, 2008) ont eu lieu sur ce même thème. Un autre, à la suite d'un festival du film à Bruxelles, a abordé le problème avec un point de vue plus ouvert sur l'international (Lemaître et Schall, 2009). Enfin, de nombreux auteurs comme Jean-Paul Demoule (Demoule et *al.*, 2002), Jean-Marie Pesez (1997) ou encore Fernand Collin (2000) réservent dans leur ouvrage ou leurs articles, quelques lignes ou un chapitre entier à ce propos, décrivant les images de l'archéologie dans la société, et traitant indistinctement la plupart du temps des médias de masse, des publications, des musées et de l'opinion du grand public.

tions littéraires (Schall, 2004) et les films de fiction mettent plus l'accent sur le danger et l'action que les documents de vulgarisation (ce qui peut paraître logique).

2.2.2. Une « matrice culturelle de représentations »

De l'histoire agitée de l'archéologie et de ses particularités intrinsèques, s'est donc formée une matrice culturelle de représentations, c'est-à-dire « un ensemble de représentations systématiquement articulées entre elles » (Babou, 1999[26]). Chez Jean-Claude Abric (1989), les représentations sont liées à la mémoire d'un groupe, à sa mémoire collective qu'il nomme « matrice culturelle d'interprétation ». La théorie de la matrice culturelle est reprise et développée par Igor Babou (1999, 2004), qui montre qu'un ensemble de représentations conditionne nécessairement le rapport des médias et des publics à la science qui est l'objet de ces représentations. La matrice participe également à l'organisation et à la structuration des discours.

Cette matrice se constitue par la circulation des savoirs dans la société : d'un média à l'autre, d'un type de discours à l'autre et d'une époque à l'autre. Ainsi, les discours scientifiques nourrissent les récits fictionnels en leur proposant le cadre dépaysant des civilisations du passé et des zones d'ombre de l'histoire. Mais l'inverse est également vrai : la science peut aussi se nourrir de l'imaginaire. C'est notamment un point important des recherches de Wiktor Stoczkowski. Alain Zamaron (2007) relate également l'histoire de Hiram Bingham, explorateur et historien, passionné par les mythes d'Atahualpa et de l'Eldorado. Ces récits fictionnels l'ont poussé à mener des recherches qui ont débouché sur la découverte de la cité Incas du Machu Picchu au Pérou en 1911. Décrivant sa découverte dans son autobiographie, il reprend un texte poétique antérieur pour expliquer sa découverte. À son tour, ce texte provoque d'autres vocations, mais aussi l'écriture d'autres récits fictionnels et ainsi de suite. Cette histoire illustre bien le lien entre littérature et archéologie, fiction et science.

> « Le texte poétique, ici à l'origine de cette vocation puis d'une découverte, se retrouve dans le récit autobiographique de l'explorateur. Ce texte deviendra, à son tour, l'élément de base de récits de fiction allant encore plus loin, mais dans l'imaginaire cette fois. » (*ibid.* : 21-22.)

La forte circulation des savoirs et des éléments de sens liés à l'archéologie nous invite donc à considérer les modes de diffusion de l'archéologie comme une partie d'un système ; non pour eux-mêmes mais aussi dans les rapports qu'ils tissent avec d'autres savoirs, discours, éléments de l'espace social. Cette matrice forme alors une sorte de fonds commun de savoirs traditionnels, dont se nourrissent les discours scientifiques ou de vulgarisation. Prendre en considé-

[26] Le mémoire de thèse de Igor Babou a été consulté lorsqu'il était disponible en ligne. Nous ne pouvons donc donner les références exactes des citations qui en sont extraites.

ration la matrice culturelle des représentations de l'archéologie amène également à ne pas considérer les discours de vulgarisation des sciences et notamment de l'archéologie, comme des textes scientifiques traduits ou trahis[27]. Écrire la science, c'est développer un autre type de texte, qui ne peut s'étudier que dans son contexte historique et culturel : ces discours sociaux circulent et se transforment et ils ne peuvent pas être considérés uniquement dans leur rapport à la « vérité »[28]. Les travaux d'Yves Jeanneret (1994, 2008), Éliséo Véron et Éric Fourquier (1985) notamment ont permis d'appréhender ce type de discours comme des productions culturelles, dans une société.

Il apparaît clairement que le discours de vulgarisation est un discours « autre » et que la logique du discours est avant tout mass-médiatique et non directement au service de la science. Le discours qui en résulte ne traite donc pas de la science proprement dite et agit moins sur le front cognitif (pour accroître les connaissances du public) que sur les systèmes de représentations (qui ne renvoient donc pas qu'au cognitif).

> « Le dispositif télévisuel autorise et fait exister un mode bien particulier de représentation du réel : c'est peut-être la dimension indicielle de ce dispositif qui est à l'origine du partage de croyance qui réunit d'immenses publics autour de l'idée que l'image de télévision reproduit le réel. » (Babou, 1999.)

Ainsi, la présentation objective du monde par la télévision est-elle une utopie. La caméra n'est pas qu'un dispositif technique de reproduction du réel mais il produit notre réel (Babou, 2004 : 16). La science et la télévision ne sont donc pas deux ennemis mais deux identités institutionnelles chargées de systèmes de valeurs et des représentations sociales qui se rencontrent et qui font émerger un troisième terme : le discours télévisé à propos de science. Cette considération a son importance lorsqu'on étudie la relation proposée au passé : le système de représentations mobilisé par les discours apparaît comme déterminant pour l'éveil de l'intérêt du spectateur et pour sa compréhension du discours scientifique.

2.2.3. Les raisons ontologiques et historiques de la formation d'une matrice de représentations

On peut expliquer la formation de cette matrice par deux traits principaux de l'archéologie : elle est d'une part ontologiquement liée à un certain imaginaire scientifique, et d'autre part, elle a provoqué très tôt des discours variés qui mobilisent et diffusent ces représentations.

---

[27] Nous faisons référence ici aux paradigmes de la *traduction* et de la *trahison*, qui ont successivement servi à l'analyse de la vulgarisation, mais qui n'ont pas réussi à rendre compte de la réalité de ces textes.

[28] On considère notamment le discours comme découlant d'institutions avec des logiques propres (la télévision, la science notamment) et dont les rapports de force évoluent (Chevalier, 1999).

D'un certain point de vue, le raisonnement archéologique repose sur une part d'imaginaire[29]. On l'a vu, même si le vestige archéologique provient du passé, son altération par le temps ou son incomplétude ne permettent pas de dégager son histoire sans hypothèses et suppositions. Les découvertes archéologiques sont de nature indicielle : le vestige est un signe « qui se réfère à l'objet qu'il dénote en vertu du fait qu'il est réellement affecté par cet objet » (Peirce, 1978). Il se trouve ainsi dans un rapport de contiguïté vécue, de nature existentielle, avec l'objet dénoté. La relation indicielle est dite de « motivation métonymique » en ce que l'indice appartient au phénomène lui-même. Et c'est à partir de plusieurs indices que le discours sur le passé est construit. Le travail de l'historien et de l'archéologue consiste ainsi à créer des « fictions » afin d'expliquer les découvertes faites sur le terrain. Les discours archéologiques supposent toujours « une série de glissements entre l'absence et la présence, la chose et le récit, la mort et la vie [qui] exigent à tout instant le recours à la puissance imaginative » (Fabre et Hottin, 2008 : 1).

Par ailleurs, même le temps n'est pas une donnée objective ; il est une construction humaine. Ainsi, le passé n'est pas « réel » : seul l'est – à la limite – le présent. Le passé est donc une construction qui naît du présent. Le passé se construit donc sans fin. Ainsi, toute représentation du passé induit une « reconstruction » du passé : « nous n'en ferons jamais partie parce que nous sommes des étrangers du présent[30] » (Zimmerman, 1992 : 1). On ne « retrouve » pas le passé, pas plus qu'on le « reconstruit », mais on le « crée ».

> « Le problème vient du fait que nous échouons à comprendre que nous créons en fait le passé, en tant que produit de nos besoins et préoccupations actuels[31]. » (*ibid.* : 2) et plus loin : « En d'autres termes, le passé est une entité que nous créons ou construisons, pas quelque chose que nous reconstruisons. […] Ce que nous ne comprenons souvent pas, c'est en fait que nous créons des passés possibles (et je souligne l'utilisation du pluriel ici), qui passent pour des preuves laissées derrières.[32] » (*ibid.* : 6.)

Une part de fiction est donc nécessaire et constitutive de la pratique archéologique même[33].

---

[29] Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

[30] C'est nous qui traduisons, du texte suivant : «we will never actually be part of it because we are strangers from the present».

[31] C'est nous qui traduisons, du texte suivant : «The problem comes when we fail to understand that we do in fact create the past as a product of our present needs and concerns».

[32] C'est nous qui traduisons, du texte suivant : « In other words, the past is an entity we create or construct, not something we reconstruct. [...] What we often do not understand, however, is that we actually are creating feasible pasts (and I do emphasize the plural here) that account for the evidence left behind».

[33] Il en est de même pour la pratique historique comme le démontre Roger Chartier (1998) ou pour l'ethnologie. L'ethnologie traiterait les autres cultures comme des « mondes possibles », c'est-à-dire comme des mondes culturels avec leur propre logique, et exprimé dans les récits de l'ethnographe : « Si l'on admet l'hypothèse d'un mode narratif des discours ethno anthropologiques, alors force est d'admettre que les descriptions d'états et d'événements d'un monde autre peuvent êtres assimilés à la description d'un monde alternatif possible. Lorsque l'ethnologue raconte un autre monde, les figures stylistiques, les métaphores, les temps verbaux construisent la fiction d'un monde possible, même si le lecteur n'est pas sans savoir qu'il existe réellement. La pluralité des mondes culturels implique ipso facto

> « L'imagination prenant le relais, on échafaude des hypothèses qui peuplent l'espace laissé libre par la science. Il ne s'agit pas, à proprement parler, de justifier telle ou telle observation mais de figurer, à partir des éléments d'un puzzle, un ensemble impressionniste. » (Zamaron, 2007 : 6.)

À partir des traces du passé, l'archéologue crée ainsi des fictions narratives qui expliquent les vestiges. Il ne s'agit pas de dire que les théories archéologiques sont des fictions en ce sens qu'elles seraient mensongères ou fausses. La fiction narrative issue de la démarche scientifique doit plutôt être vue comme un outil pour la compréhension des faits.

> « La fiction apparaît comme un instrument permettant d'appréhender de nouvelles réalités, précisément parce que [cette réalité] s'éloigne de notre monde réel quotidien. » (Flon, 2005 : 44.)

Ainsi, la démarche archéologique, si scientifique soit-elle, induit une part d'imaginaire.

> « L'archéologie est une discipline paradoxale. Rattachée, d'une part, aux sciences naturelles les plus rigoureuses, elle ne peut développer ses scénarios qu'en s'appuyant sur l'imagination des savants, imagination qui comble les vides et fait surgir de monuments ruinés, d'objets hétéroclites et de traces fugaces patiemment révélées les humanités les plus anciennes ou les moins visibles. Cette distance entre la minutie de l'appareillage scientifique et l'ambition de reconstitution intégrale du passé ménage la plus large place à l'énigme et au mystère, deux termes que les archéologues les plus sérieux n'hésitent pas à utiliser dès qu'ils présentent au public leurs trouvailles, leurs analyses et leurs hypothèses. L'exposition et le musée se nourrissent de cette antinomie [...]. » (Voisenat dir., 2008.)

D'un point de vue historique, c'est particulièrement lors de la naissance de l'archéologie comme science qu'un imaginaire s'est développé autour d'elle. Pratique ancienne mais science récente, l'archéologie est, on l'a vu, une discipline complexe et difficile à définir. Elle peut être considérée comme « l'une des sciences dont le caractère pluridisciplinaire est le plus affirmé ». L'ensemble de ces traits spécifiques en font un sujet propice à représentations (Auda, 1999 ; Schall, 2004). Les découvertes de Pompéi et Herculanum au XVIII[e] siècle ont été décisives dans l'ancrage de cet imaginaire : les écrivains et peintres romantiques choisissent le passé archéologique comme toile de fond de leurs récits. L'archéologie devient alors l'occasion d'un voyage à la fois géographique et temporel, qui mène à la découverte d'un monde souvent inquiétant. Pour Éric Perrin-Saminadayar (2001), « rarement l'imaginaire n'a pu se définir autant comme revers de la science qu'à [cette] occasion » (*ibid.* : 10).

Il n'est pas étonnant alors, que même les discours les plus « sérieux » à propos d'archéologie, la présentent comme une pratique ambiguë, flottant entre science et imaginaire, réalité et fiction. La relation proposée au monde d'origine de l'objet n'est donc pas déterminée

---

la prise en considération des mondes possibles dans le registre de la logique » (Affergan, 1994 : 56). Le discours anthropologique, ethnologique ou sociologique construit donc ces fictions, capables d'expliquer les « trous » dans l'histoire ou le comportement de l'autre. Même avec une approche compréhensive et des techniques tendant à l'objectivité, le travail d'approche de l'autre est toujours générateur de fictions.

que par le discours lui-même mais s'appuie sur des représentations préexistantes dans les autres discours et chez le spectateur même. Ainsi, certaines représentations actuelles de l'archéologie ont encore à voir avec ce qu'elle était jadis : comme un instrument du pouvoir comme elle l'était au début du XXe siècle ou au cours de la Renaissance, comme la pratique antiquaire qu'elle était durant la Renaissance ou encore comme une raison de traverser la méditerranée et de rencontrer l'autre, comme au XIXe siècle.

2.2.4. Trois réactions face à l'imaginaire archéologique

Les analyses de l'image de l'archéologie par les archéologues eux-mêmes engendrent en général trois réactions (Schall, 2009 : 142) : la première consiste à dénoncer ces représentations de l'archéologie, en ce qu'il serait scientifiquement dangereux de diffuser une image « fausse », « décalée » ou « erronée » de l'archéologie (ce qui semble être la tendance majoritaire) ; la deuxième consiste à l'inverse, à se réjouir de l'omniprésence de l'archéologie dans les médias, quelle que soit sa forme ; et la troisième enfin (et c'est là, la posture que nous défendrons) plaide pour une acceptation du fait que le discours de vulgarisation n'est pas un discours scientifique (même si certains publics peuvent le concevoir ainsi).

La première réaction serait donc de considérer les représentations comme des obstacles à la communication. Sophie Moirand (1997) a par exemple étudié les représentations de la science à la télévision et remarque que certaines se retrouvent dans beaucoup d'émissions, en fonction de la science représentée (*ibid.* : 40). Parmi les représentations récurrentes de la science à la télévision, celle d'une activité « proche de l'activité ludique du novice » fait recette. Si l'auteure admet une utilité des représentations sociales, elles seraient cependant un obstacle à la connaissance.

> « Ce sont des représentations de l'activité de recherche en général et du fonctionnement de la communauté à travers ses enjeux discursifs particuliers, qui sont véhiculées, au détriment sans doute d'une véritable transmission de connaissances. » (*ibid.* : 37.)

Ce type d'approche du discours télévisé nous semble peu productif. La riche littérature sur les discours de vulgarisation[34] semble d'ailleurs indiquer que les représentations sociales ont plusieurs rôles importants à jouer dans la communication (nous y reviendrons dans le chapitre III). Selon nous, dénoncer les représentations récurrentes de l'archéologie a donc une portée réduite.

---

[34] Daniel Jacobi (1999) distingue la communication scientifique (incluse dans la vulgarisation) et la diffusion de l'information scientifique, qui s'adresse aux chercheurs. L'expression « vulgarisation scientifique », qui s'est imposée au XIXe siècle, « désigne les tentatives de diffusion de la science auprès du *commun des hommes* car tel est le sens ancien du terme *vulgaire* à qui elle doit son nom » (*ibid.* : 11). Les émissions télévisées sur l'archéologie appartiennent bien au champ de la vulgarisation scientifique. En cela, ses caractéristiques doivent être rapidement envisagées pour comprendre comment les spécificités du discours et du média engagent des constructions de relation à l'homme du passé différentes.

D'abord, la « dangerosité » des représentations liées à l'archéologie n'est pas prouvée. Comme le rappellent Greg Bailey, Don Henson et Angela Piccini (2009) dans leur étude de l'archéologie dans la fiction, « il est impossible d'établir une relation causale entre la représentation télévisée et son effet sur le social[35] » (*ibid.* : 37). D'ailleurs, à notre connaissance, peu d'études de publics ont contrôlé en réception et sur des populations larges, l'impact effectif de ces représentations sur la compréhension ou la mémorisation du discours archéologique[36]. Trois études portant sur les représentations de l'archéologie et du passé auprès des publics montrent plutôt que certes, les publics associent l'archéologie au rêve, à l'aventure et au mystère, mais qu'ils savent aussi distinguer ce qui relève de l'imaginaire et ce qui relève de la fiction[37]. La dénonciation de représentations de l'archéologie ne permet donc pas de comprendre les processus de communication à l'œuvre dans leur utilisation dans un discours scientifique.

Actuellement, le monde de l'archéologie a plutôt tendance à admettre, voire à utiliser l'imaginaire qui entoure la pratique archéologique pour communiquer avec le public. Les archéologues ont bien compris que jouer sur cet imaginaire permet notamment de recueillir plus de fonds pour la recherche ou les campagnes de fouilles. Faye Simpson (2009 : 45) affirme à ce propos que le succès de la série *Time Team*[38] au Royaume-Uni a provoqué l'accroissement de l'investissement financier dans la recherche britannique. Cependant, on pourrait faire la même objection que précédemment : aucune étude ne le montre vraiment et se réjouir ne permet pas non plus de comprendre le rôle des représentations dans le discours. Néanmoins, dans cette optique, ces représentations forment hypothétiquement un fonds commun à partir duquel échanger avec le public et les acteurs gravitant autour de l'archéologie et particulièrement ses publics sont donc pris en compte.

Ces deux visions des représentations de l'archéologie (comme un handicap ou comme un atout) pourraient donc être complétées par une réflexion sur la dimension communicationnelle des représentations. Il s'agirait de comprendre comment les représentations agissent effectivement sur la communication de l'archéologie. Dès lors, l'étude des représentations doit servir à mieux comprendre les processus de diffusion des savoirs archéologiques. La question « quelles sont les représentations de l'archéologie ou du passé dans les discours télévisés ? »

---

[35] C'est nous qui traduisons le texte suivant : «it is impossible to establish a simple causal link between television representation and social effect».

[36] Pourtant, Umberto Eco (1965) a bien montré que le sens d'un texte naît de la rencontre de ce texte avec son lecteur, d'une co-production du sens. Il est donc imaginable par exemple, qu'une partie du public des aventures d'*Indiana Jones* arrive parfaitement à distinguer ce qui relève de l'imaginaire et ce qui relève des savoirs véritables, tandis qu'une autre partie du public pourrait le voir comme un discours réaliste sur l'archéologie : le sens d'une œuvre n'est pas uniquement dans l'œuvre même, mais dans sa *rencontre* avec le public.

[37] Eidelman et Peignoux (1995) sur les représentations de la préhistoire ; Flon (2005) sur des dispositifs d'exposition utilisant la fiction ; Davallon, Schall et *al.* (2008) sur le festival de reconstitutions historiques *Arelate*.

[38] *Time Team* est une émission de télévision britannique diffusée sur Channel 4 depuis 1994. Durant l'épisode, une équipe de spécialistes mène des fouilles archéologiques en trois jours et un présentateur explique leur démarche.

se transforme en la question suivante : « comment sont utilisées ces représentations dans la médiation des savoirs archéologiques ou dans la relation proposée au passé ? ». Cette approche place au premier plan le concept de « représentation sociale ». Plus heuristique que la notion d'« image », il permet d'enclencher une réflexion sur l'utilisation des représentations dans l'élaboration du discours de vulgarisation. Elles seront un outil d'analyse important de cette recherche (comme on le verra, chapitre III).

2.3. L'archéologie à la télévision et le point de vue des archéologues

Revenons maintenant à la télévision. C'est le média qui siège le plus souvent au rang des accusés des archéologues, comme diffusant le plus de « représentations erronées » de leur activité. Comme on va le voir, cet imaginaire est peut-être pour quelque chose dans la longue histoire de l'archéologie à la télévision.

2.3.1. La méfiance des archéologues vis-à-vis de la télévision

Selon nous, il ne faut ni croire que la télévision est la réponse aux problèmes sociaux, ni penser qu'elle est un médium aliénant. Il vaut mieux se donner des outils d'analyse pertinents pour l'analyser.

> « Il vaut mieux se donner des outils d'analyse qui permettent de rendre compte de la façon dont ils [les pouvoirs pédagogiques du médium] s'inscrivent dans la réalité. » (Jacquinot, 1977 : 13-14.)

Pourtant, les archéologues, comme la plupart des scientifiques, ont toujours tendance à se méfier de la télévision et ce même si aucune étude réellement systématique n'a permis de montrer qu'elle en diffusait une représentation « coupable ». Certains archéologues affirment que les médias et particulièrement les médias de masse comme la télévision sont les principales sources de la diffusion de représentations « erronées » de l'archéologie, d'une « image probablement fausse » (Pesez, 1997 : 10), ne retenant qu'une part infime du travail, les découvertes spectaculaires ou encore les polémiques (Demoule et *al.*, 2002 : 246), bref « dangereuse scientifiquement » (Collin, 2000). La télévision ne retiendrait donc que ce qui est spectaculaire, (Lequeux, 1988 ; Pesez, 1997 ; Collin, 2000 ; Demoule, 2002), jouerait sur le sensationnalisme et relèverait plus de clichés que de l'information (Lequeux, 1988 : 23). Nous le verrons, avec les docufictions, ces critiques se sont encore amplifiées.

Pour les archéologues, plusieurs craintes existent. C'est d'abord la peur de ne plus être reconnus comme « scientifiques » par la société. En ces temps difficiles pour l'archéologie, il est nécessaire que les médias ne colportent pas l'image « paradoxale d'hommes d'aujourd'hui s'opposant à la destruction de quelques morceaux de murs en mauvais état » (Collin, 2000).

Ensuite, les représentations de l'archéologie comme une chasse aux trésors pourraient faire penser que n'importe qui peut aussi, fouiller impunément (*ibidem*). Cette représentation peut aussi influer sur les subventions publiques : comment défendre un site devant une institution qui ne dévoile ni or, ni objets exceptionnels mais qui pourtant est riche en informations ? Et puis, le support filmique ne pourrait pas saisir un monde « disparu et donc mort, inanimé [...]. La caméra n'est pas faite pour saisir des objets immobiles » (Pesez, 1997 : 9-10). Il y a donc cette crainte concernant leur métier, l'objet de leur métier et enfin, une crainte peut-être plus partagée par tous autres scientifiques : la crainte de la dénaturation du message. Les archéologues français ont longtemps redouté de s'exprimer à la télévision (Pesez, 1997 : 10). Le travail de Diane Scherzler (2005) montre que les archéologues collaborent maintenant avec la presse, tentent de communiquer mais que finalement, ils sont souvent déçus de ce qu'on a fait de leurs interviews et de leurs propos. Plusieurs archéologues qui ont été filmés durant leurs fouilles nous ont exprimé leur déception vis-à-vis du rendu final, mais là encore, ce n'est pas l'apanage des seuls archéologues : plusieurs études ont notamment porté sur l'image des femmes, des homosexuels ou encore des banlieues pour dénoncer le travail de mise en scène de la télévision.

2.3.2. Une méconnaissance des dispositifs télévisuels avant tout

Pour Serge Lemaître[39], les craintes des archéologues vis-à-vis de la télévision ont cependant tendance à s'estomper. Les archéologues commencent même à envisager la télévision comme un moyen de diffusion intéressant.

> « Enfin, il me semble que l'archéologue lui-même a de plus en plus souvent tendance à penser à la réalisation d'un film dès l'ouverture du chantier. L'archéologue devenant ainsi le véritable commanditaire du film, alors qu'auparavant il fallait réellement une découverte spectaculaire pour qu'un film soit tourné. Ce fut le sujet d'une session que j'ai organisée au précédent *World Archaeological Congress* qui s'est tenu à Washington en 2003 [...]. Je trouve également intéressant de noter le pouvoir de la télévision (et donc du domaine financier) : imposant des documentaires plus pédagogiques et surtout des durées de films (52 ou 26 minutes) qui s'adaptent à la programmation. » (Entretien avec Serge Lemaître, 2005.)

Paul Salmona[40] (1997) reconnaît également l'importance de la télévision pour l'archéologie même s'il regrette que l'archéologie française soit peu représentée :

> « La production documentaire sur l'archéologie, [est une] production relativement florissante pour l'archéologie française à l'étranger mais très limitée en ce qui concerne l'archéologie nationale. Cette attente est d'autant plus intéressante que l'audiovisuel est un moyen privilégié de vulgarisation : la durée, le recours à différents documents (archives, plans, cartes, images de synthèse...), l'insertion du discours scientifique dans une

[39] Serge Lemaître est l'organisateur du Festival international du film archéologique de Bruxelles.

[40] Paul Salmona est le directeur du développement culturel de l'INRAP.

> narration accessible, la mise en perspective dans la géographie et l'histoire, sont autant de registres offerts par le documentaire, qui facilitent l'appréhension de problématiques complexes. » (*ibid.* : non paginé[41]).

Cette remarque semble très pertinente mais montre aussi la méconnaissance de ce qu'est réellement l'archéologie à la télévision puisque par exemple, elle est d'abord (et de très loin), une archéologie française (Schall, 2004). Mais ceci n'est qu'un des nombreux préjugés qui courent sur l'archéologie à la télévision : elle est donc critiquée mais ne reste en fait que très partiellement connue.

2.3.3. La longue histoire de l'archéologie à la télévision

L'importance de l'histoire au cinéma a été soulignée à travers de nombreuses études, dont plusieurs considèrent surtout le film comme un support pour l'histoire, en cela qu'il a la capacité de refléter les comportements et orientations d'une sociabilité particulière[42]. Plusieurs autres études soulignent également la place de la « Grande Histoire » au cinéma. François Garçon (1992 : 95) montre par exemple, qu'entre 1895 et 1914, des centaines de réalisations se sont déjà inspirées de l'histoire au cinéma. À la télévision, l'histoire dispose de moins d'espace mais fait tout de même l'objet de feuilletons historiques et montages d'archives dès le début de son existence (Poirier, 1995 ; Veyrat-Masson, 1997, 2000). Selon le CSA[43], c'est l'histoire (et prioritairement l'histoire du XXe siècle) qui prime à la télévision hertzienne dans les années 2000, parce qu'il est possible d'illustrer par des images d'archives (Lettre du CSA, 2001).

S'agissant de l'archéologie à la télévision, peu d'études existent mais nos recherches montrent qu'elle remonte aux débuts de l'apparition du média. Le premier reportage que nous ayons trouvé à l'Inathèque de France concernant l'archéologie est un reportage des Actualités sur Carthage, diffusé le 25 décembre 1946. Le premier documentaire est *Les temples de Nubie*, dans la collection « Cinq colonnes à la Une », diffusé sur la première chaîne le 4 décembre 1959. Il est difficile d'évaluer la représentation de l'archéologie à la télévision par rapport aux autres sciences mais le site du Sénat donne une indication : en 2002-2003[44], elle est citée parmi les sciences les plus représentées à la télévision hertzienne, après la médecine et la santé (Blandin, Renar, 2003). Les émissions scientifiques à la télévision sont cependant rarement strictement « scientifiques » selon les termes du CSA, dans le sens où elles traitent peu de sciences exactes.

---

[41] L'étude de Paul Salmona nous a été transmise directement par l'auteur, mais sous un format word : nous ne pouvons donc donner les références exactes des citations qui en sont extraites.

[42] On peut penser par exemple aux étude de Pierre Sorlin (1977), Marc Ferro (1993) ou Cristiane Freitas Gutfreind (2009).

[43] Conseil Supérieur de l'Audiovisuel, institution française qui garantit l'exercice de la liberté de communication audiovisuelle dans les conditions définies par la loi.

[44] Il s'agit là des données les plus récentes disponibles en ligne. La période en question correspond néanmoins à la période étudiée dans cette recherche.

Mais l'archéologie étant une science humaine recourrant aux sciences exactes, elle peut se retrouver dans des programmes très variés. De 1946 à 1994, on compte environ 2000 émissions ou reportages télévisés en lien avec l'archéologie (sans compter les reportages dans les journaux télévisés)[45].

Mais l'histoire de la médiatisation de l'archéologie date réellement de 1990, quand le président François Mitterrand se rend à Montignac en Dordogne pour y célébrer le cinquantenaire de la découverte de la grotte de Lascaux (Pesez, 1997). Quelques mois plus tard, on découvre la grotte Cosquer dans les calanques de Marseille ; puis en 1994, la Grotte Chauvet dans les gorges de l'Ardèche, à Vallon-Pont-d'Arc. Ces trois découvertes font alors rentrer l'archéologie dans le champ médiatique.

> « Tout concourrait à construire du sensationnel. Rien ne manquait, ni le merveilleux ni le mystère ni la controverse ni les querelles et les déchirements qui forment les fonds de commerce des journaux à sensation. Le merveilleux trouvait son aliment dans la beauté des lignes de chaque figure, associé à l'idée même de grotte, avec sa connotation organique et féminine, à quoi s'ajoute l'épaisseur des temps, mal appréciée généralement mais jugée formidable. L'archéologue répugne à parler de mystère, mais son sort est d'être sans cesse confronté à des questions si impénétrables qu'elles ne sont pas loin de mériter le qualificatif de mystérieux. [...] C'est donc ainsi que l'archéologie entre dans l'actualité, par des découvertes inattendues, nées souvent du hasard, entourées de mystère, et point de départ des controverses. Les plus retentissantes sont celles qui, d'une manière ou d'une autre, renvoient à quelque événement majeur de l'histoire, à quelque personnage ou lieu célèbre et déjà connu du public. » (*ibid.* : 5.)

L'archéologie télévisée peut être qualifiée de « médiagénique » au sens où l'entend Philippe Marion (1997) : l'archéologie et la télévision trouvent l'un dans l'autre une mise en valeur, une forme d'expression symbolique et « interféconde ». Cette médiagénie pourrait s'expliquer par l'objet d'étude même de l'archéologie : le passé. Un média audiovisuel comme la télévision peut faire « revivre » le passé sous nos yeux, comme nul autre média. Les récits créés par la science archéologique peuvent ainsi être mis en images par la télévision de façons très variées et avec des moyens techniques et financiers importants. Ces excellentes conditions expliquent une variété de discours possibles sur l'archéologie et le passé archéologique à la télévision.

[45] Il s'agit d'une estimation : comme on le verra par la suite, la recherche d'émissions à l'Inathèque produit beaucoup de bruit documentaire (c'est-à-dire que tous les résultats de la recherche ne sont pas forcément pertinents), qui n'a été qu'évalué ici, en fonction du travail que nous avons réalisé sur les émissions de la période 1995-2008. De plus, avant 1995 et le dépôt légal, le recensement des émissions n'est pas systématique et ne reflète donc pas vraiment le flux télévisuel. On ne peut que présumer, grâce à cette estimation, que l'archéologie est un sujet présent à la télévision depuis les années 1950.

2.3.4. Une variété de formes de présence de l'archéologie à la télévision

En termes de genres, l'archéologie revêt différentes formes fictionnelles et authentifiantes[46]. Paul Bahn prétend que l'archéologue le plus connu « est l'homme au feutre et au fouet, j'ai nommé Indiana Jones » (Pesez, 1997 : 10). Les quatre longs-métrages mettant en scène le fameux héros ont rapporté un vif succès lors de leur sortie en salle et c'est encore le cas aujourd'hui à la télévision. Les *Tomb Raider* et les deux volets de *La malédiction de la momie*, mais aussi toute une série de films ou feuilletons moins connus sont basés sur des histoires archéologiques. Des productions strictement télévisuelles sur l'archéologie fleurissent également : une série britannique, *Bone Kickers,* met en scène une équipe d'archéologues qui enquête sur des vestiges à la manière des *Experts*. On peut aussi penser à toutes les séries et les films intégrant parmi leurs personnages, des archéologues : *Sydney Fox*, professeur d'histoire ancienne dans sa série éponyme ; Ross Geler, le paléontologue de la série *Friends* ; le très érudit Daniel Jackson de la série *Star Gate SG-1*, sont des personnages auxquels il est facile de s'attacher. L'archéologue est un archétype social qui a peu d'équivalents chez les scientifiques et recèle un potentiel narratif particulier. Chez les romantiques ou dans toute l'archéologie-fiction, les archéologues sont les héros par le biais desquels les lecteurs peuvent voyager dans le temps.

Les émissions authentifiantes diffusées à la télévision françaises sont encore plus nombreuses que les fictions à la télévision hertzienne française. Depuis les années 2000 surtout, il s'agit de co-productions internationales, diffusées dans plusieurs pays[47]. Parmi les genres informatifs ou authentifiants, on trouve d'abord le Journal Télévisé (JT). Nous comptons en moyenne, 60 à 80 reportages archéologiques dans les JT par an, de 1995 à 2008, à la télévision hertzienne française. Selon Patrick Charaudeau (1997), la spécificité du JT tient, par comparai-

---

[46] Noël Nel (1997) rappelle que dans toutes les cultures, on a postulé la surdétermination des œuvres artistiques par un certain nombre de caractéristiques communes, regroupages sous le terme de « genre ». La typologie est née de la rhétorique antique et classique, et elle a été reprise par la linguistique du discours à propos des textes non littéraires. On retrouve donc aussi la notion dans l'analyse des médias (Charaudeau, 1997). Dans la tradition littéraire, la notion de genre recouvre le choix de catégories définies à l'aide de critères variables qui s'additionnent. On parle habituellement de *genre* lorsqu'on repère dans les textes et œuvres, au-delà des changements, un ensemble de stabilités, régularités, invariants qui peuvent relever d'une même conception de l'identité, et qui installent auprès du public récepteur ce que Hans Robert Jauss (1978) nomme un « horizon d'attente ». Le genre sert alors surtout de grille de lecture au lecteur, de modèle d'écriture à l'écrivain et de support à l'analyste pour produire un métadiscours sur le genre. Le genre n'est pas seulement une catégorie de réception, mais des stratégies de captation qui se sont mises peu à peu en place et constituent des genres (des productions textuelles caractéristiques). Certaines promesses caractérisent le genre lui-même (Jost, 1999). Les genres « authentifiants » de l'archéologie diffusent ainsi des informations qui engagent la croyance du spectateur alors que les genres « fictionnels » engagent une suspension de l'incrédulité de la part du spectateur. Néanmoins, les invariants du genre ne sont pas stables et le système du genre n'est pas clos, spécialement pour la télévision, qui pratique le mélange des genres. Yves Chevalier (1999 : 74) prétend ainsi que la notion de genre n'est plus pertinente aujourd'hui, à cause de l'hybridation des modes d'expression. La pertinence de ceux-ci est remise en cause, surtout pour les œuvres après le XXe siècle, car la modernité a mélangé les genres et donc les critères des genres. Et puis, il faut aussi souligner l'origine sémiotiquement composite de la télévision (le visuel, le sonore, le langagier sont porteurs chacun d'un univers sémio-discursif et sont aussi interdépendants) (Charaudeau, 1997).

[47] Les observations faites ici peuvent donc, en partie au moins, s'appliquer à la plupart des émissions archéologiques diffusées en Europe. Cette internationalisation de la production n'est pas sans effet sur l'objet même de notre recherche.

son avec les autres genres à deux aspects dominants : le propos est tourné vers l'actualité, « vers les événements du jour » qui font nouvelles. On attend donc du JT, un « découpage du monde événementiel en petits morceaux », qui crée ce que les spécialistes de la télévision appellent l'« effet d'agenda » : on trie pour nous, ce qu'il est important de savoir de l'espace public. Ces deux caractéristiques et la durée restreinte des reportages nous poussent à écarter ce genre du champ d'étude.

Le reportage issu des magazines scientifiques, de société ou autres, est également une grande forme télévisuelle (Charaudeau, 1997 : 16). Il porte sur l'état d'un phénomène social qu'il tente d'expliquer. Cela signifie que le phénomène doit se situer dans l'espace public et généralement porter sur un fait d'intérêt général. Il représente un phénomène entraînant un désordre social ou une énigme. S'il n'est pas relié de façon directe à l'actualité, il lui est rattaché. Enfin, il répond à deux impératifs : crédibilité de la finalité d'information et séduction de la finalité de captation (*ibid.* : 17). Les reportages concernant l'archéologie sont d'abord diffusés dans des magazines scientifiques, mais apparaissent aussi dans des magazines de société ou de tourisme / voyage.

Le documentaire est un genre issu du cinéma, qui est aussi un genre privilégié de l'archéologie. La promesse du documentaire est une promesse de lisibilité accrue de la réalité, avec une construction de l'espace et du temps en fonction du réel[48] (Jost, 1997, 1999). S'il est longtemps passé pour « le parent pauvre de la télévision », il occupe maintenant les cases de *prime time* et a su s'adapter aux exigences de la télévision, par exemple en diminuant la durée des plans pour satisfaire l'exigence du rythme télévisuel (Le Sourd, 1995). Il est, comme le reportage, au-delà du simple contact indiciel avec le monde en cela qu'il révèle le regard de celui qui organise le temps et l'espace par le montage et la structuration iconique ; à la différence du reportage, qui « s'attache à rendre intelligible le fleuve dans lequel le spectateur baigne quotidiennement » (Jost, 1997 : 10). Néanmoins, le documentaire ne prétend pas accoucher d'un regard objectif sur la réalité, contrairement au reportage, soupçonné d'être un cinéma sans point de vue, du moins sans point de vue avoué (Leblanc, 1990). Le documentaire peut être considéré comme un point de vue documenté : ce n'est pas une fenêtre ouverte sur le monde mais bien une histoire vraie et scénarisée. Le réalisateur peut alors guider le discours des personnages, souligner leur état psychologique, montrer certaines choses plutôt que d'autres, créer des ambiances, suggérer des sentiments.

La série documentaire, genre hybride entre le documentaire et le magazine, est une série de plusieurs documentaires de 13, 26 ou 42 minutes, réunis par une thèse ou un sujet

[48] Alors que pour la fiction, la construction dépend de l'intrigue et que pour l'œuvre d'art filmique, la construction dépend de l'esthétique.

communs. Chaque épisode présente un point de vue ou une partie du sujet en question. La série documentaire est également l'un des supports privilégiés de l'archéologie, essentiellement sur France 5 et Arte.

Le docufiction constitue un nouveau souffle pour le documentaire archéologique. Il permet dans son sens le plus large, de reconstituer des faits réels lorsque les archives audiovisuelles n'existent pas. À la différence du documentaire, dont l'écriture suit une feuille de route générale mais laisse une place à l'improvisation, le docufiction est entièrement scénarisé. L'écriture du scénario se fait néanmoins toujours en collaboration avec des experts. Des records d'audience ouvrent le *prime time* à la famille « docu » et lui redonnent l'occasion d'être sous les feux de la rampe. Les Britanniques ont créé le genre et maintenant les Français ont rattrapé leur retard. Selon les résultats d'un cycle de recherches lancé par l'Institut National de l'Audiovisuel (INA)[49] (Coll. INA, 2006), le docufiction est la forme privilégiée de trois types de sujets : l'histoire, la société et l'anticipation. Les périodes historiques les plus représentées dans ce genre sont la préhistoire, l'Antiquité égyptienne et romaine (et enfin, les périodes contemporaines que l'on n'abordera pas). Récemment, les docufictions d'archéologie ont rencontré un fort succès d'audience : 8,745 millions de spectateurs se sont « reconnus », selon les termes de France 3, dans *L'odyssée de l'espèce* de Jacques Malaterre (2003), ce qui représente le meilleur résultat de France 3 pour l'année 2003 avec 16.5 points d'audience et 34,2% de part de marché. Il a engendré deux suites : *Homo Sapiens* (2005) et *Le sacre de l'homme* (2007). Cette trilogie retrace les origines de l'homme, des premiers hominidés aux portes du Néolithique[50]. La raison pour laquelle l'histoire est un bon sujet pour le docufiction (et réciproquement) est que le docufiction peut représenter, grâce aux progrès techniques de l'image, des périodes reculées et des êtres aujourd'hui disparus. D'ailleurs, les docufictions qui ont obtenu le succès le plus franc auprès des publics étaient des docufictions consacrés à l'archéologie. Ceux qui ont porté sur la science, l'histoire contemporaine (*Il faut tuer De Gaulle*) ou l'actualité (*Human Bomb*, *Diana : les derniers jours d'une princesse*) n'ont pas eu le même succès. Nous reviendrons plus largement sur ces émissions, parce qu'elles ont été au cœur de polémiques et qu'elles semblent poser des problèmes spécifiques dans la construction de la relation qu'elles proposent au passé.

D'autres genres plus sporadiques peuvent être un support pour l'archéologie : la conférence filmée, le dessin animé de vulgarisation pour les enfants ou bien le talk-show qui réunit des archéologues autour d'un thème, etc. Ce sont néanmoins des genres trop rares et atypiques à la télévision pour être intégrés à notre étude.

---

[49] L'Institut National de l'Audiovisuel est l'institution qui sauvegarde, numérise et communique les archives de la radio et de la télévision française, soit plus de 70 ans de programmes sonores et audiovisuels.

[50] Des versions courtes (90 minutes) diffusées en *prime time* sont constituées uniquement d'images de reconstitutions et des versions longues intercalent, entre les reconstitutions, des explications d'archéologues.

3. Un aperçu de l'archéologie à la télévision de 1995 à 2008

L'examen du contexte de la recherche conduit ainsi à une connaissance théorique du terrain d'étude et des différents points de vue sur l'objet. Avant de développer la question qui motive cette recherche, il est souhaitable d'appréhender le terrain tel qu'il se présente dans la réalité. Pour cela, nous avons réalisé un inventaire sur une période assez longue, du flux de l'archéologie et de ses variations, à la télévision hertzienne française.

Les objectifs de cette étude sont triples : 1) il s'agit d'abord d'approcher la représentation de l'archéologie à la télévision, de comprendre les formes de son intervention et les représentations les plus souvent associées à l'archéologie télévisée, par le biais d'une étude de contenu des résumés des émissions concernant l'archéologie à la télévision ; 2) il s'agit ensuite d'analyser les relations proposées au spectateur aux émissions, par l'étude de leur titre, en s'appuyant sur une analyse sémantique. On peut considérer ce niveau d'analyse comme un premier indicateur de la relation proposée au passé par l'ensemble des émissions sur l'archéologie à la télévision ; 3) et enfin, à partir de cette étude, il sera possible de procéder au choix des films étudiés dans le détail, dans les chapitres suivants.

L'approche des modes d'intervention de l'archéologie à la télévision passe d'abord par la constitution d'un corpus d'émissions (corpus de référence), qui doit répondre à des impératifs de cohérence et de représentativité (Bardin, 2001 : 128). La constitution d'un tel corpus pose donc de multiples problèmes qui expliquent la relative rareté de ce type d'analyse quantitative sur la télévision[51]. L'annexe 1 détaille les procédures de constitution puis d'analyse du corpus à l'Inathèque de France. Il s'agit d'un fastidieux et minutieux travail d'inclusions et d'exclusions, qui passe par l'analyse et le dépouillage de 4000 notices d'émissions évoquant de près ou de loin l'archéologie. Nous obtenons finalement 1977 diffusions d'émissions sur l'archéologie[52].

Puis, l'analyse quantitative de ces émissions permet de peser le poids des émissions en termes de genre, heure et chaîne de diffusion, ou encore de thème. Enfin, une rapide étude des titres des émissions sous *Tropes*, inspirée de celle de Hana Gottesdiener et Marie-Sylvie Poli (2008) permet de comprendre la relation que les auteurs des titres promettent aux récepteurs. Une somme importante d'informations pourrait être tirée de cette analyse et de ce corpus, mais nous ne présentons que les informations utiles à la connaissance du terrain.

[51] On peut par exemple s'appuyer sur les études de Jean-Claude Soulages (2005), Igor Babou (1999, 2004), ou Édouard Mills-Affif (2004).

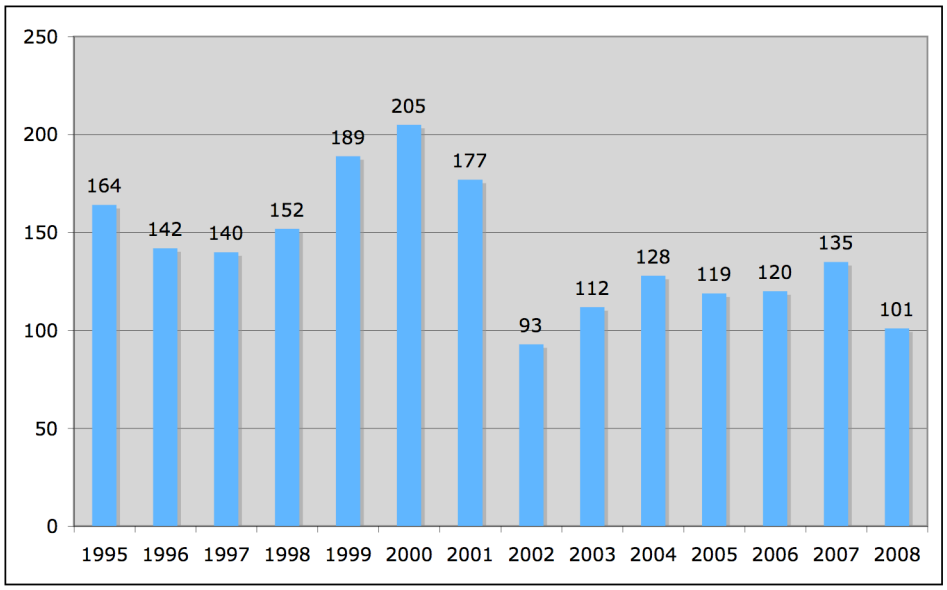
[52] Voir annexe 3 : Extrait du corpus de 1977 émissions.

3.1. Le flux de l'archéologie à la télévision

L'analyse quantitative du corpus de référence apporte d'abord des informations sur le flux de l'archéologie à la télévision. Nous obtenons des données générales sur le contexte de diffusion, sur les publics ciblés par les émissions, les types d'émissions et enfin, sur leur contenu et promesse.

3.1.1. Données générales sur le flux des émissions et le contexte de diffusion

On compte 1977 diffusions d'émissions authentifiantes sur l'archéologie, de 1995 à 2008, à la télévision hertzienne française, soit 1700 émissions ou reportages si l'on exclut les rediffusions. Cela représente environ 1900 heures de programmes et en moyenne, 140 émissions ou reportages sur l'archéologie diffusés par an.

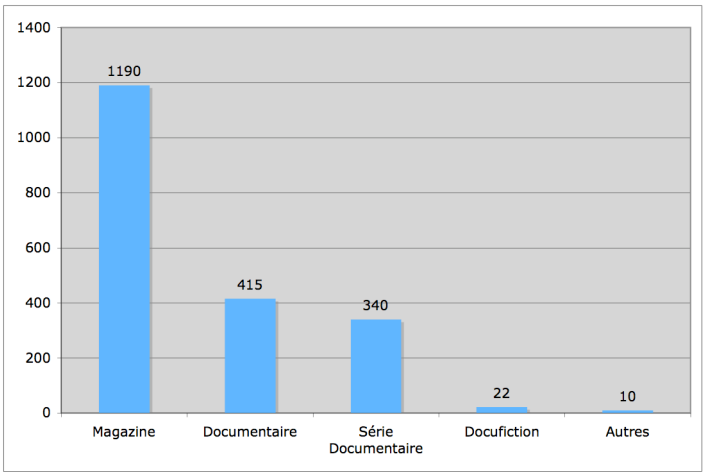


Graphique 1 : Répartition des émissions du corpus de référence en fonction des années de diffusion[53].

Le graphique 1 montre d'abord une tendance à la baisse dans le nombre des émissions diffusées par an[54] et un pic en 2000, année de l'Archéologie en France, avec 205 émissions ou reportages. La fréquence de diffusion a donc probablement à voir avec l'actualité de l'archéologie et ses découvertes.

[53] Tous les graphiques ont été réalisés par l'auteure pour cette étude.

[54] Cette tendance à la baisse est difficilement explicable avec les éléments dont nous disposons, mais on peut penser que le développement des chaînes spécialisées comme Histoire (2004) a fait migrer une partie des documentaires hors de la télévision hertzienne.

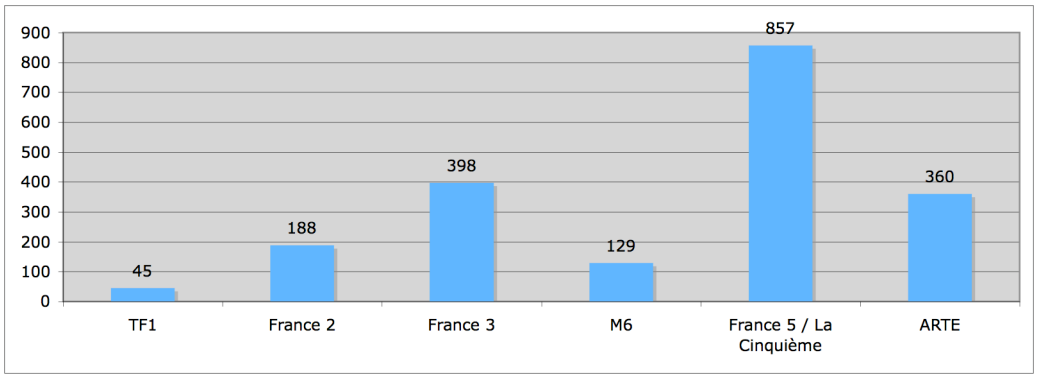


Graphique 2 : Répartition des émissions du corpus de référence en fonction des genres définis par l'INA.

Le graphique 2 illustre la répartition des émissions en fonction des genres. Les genres privilégiés de l'archéologie sont comme nous l'avons vu précédemment, d'abord le magazine (1190), le documentaire (415) ou la série documentaire (340) et enfin le docufiction (22). Cette prédominance du magazine indique que l'archéologie est bien un sujet de société, au cœur des préoccupations actuelles.

3.1.2. Des émissions pour tous types de publics

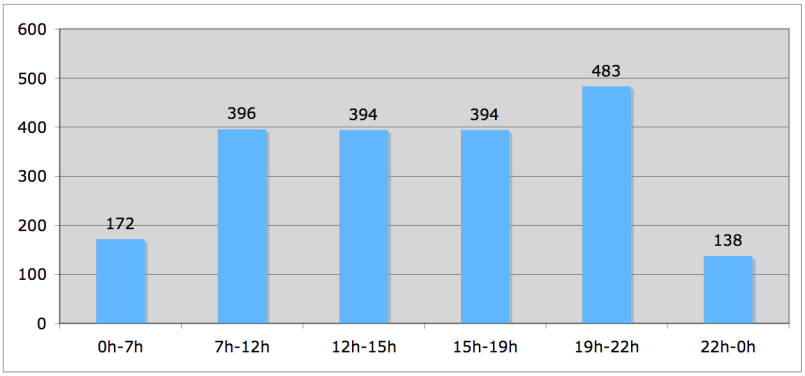
Il est difficile d'évaluer le public ciblé par une émission sans faire l'étude des publicités ou annonces qui l'entourent et sans visionnage. On peut néanmoins l'estimer grâce à deux paramètres liés aux conditions de diffusion : la chaîne et l'heure de diffusion.



Graphique 3 : Répartition des émissions du corpus de référence en fonction de la chaîne de diffusion.

Il apparaît que l'archéologie n'est pas seulement diffusée sur des chaînes « confidentielles ». Le graphique 3 montre que si 61% des émissions sont diffusées sur Arte et

France 5 / La Cinquième[55], 49% sont diffusées sur des chaînes de grande écoute (surtout France 2, France 3 ; TF1 ne diffusant que très peu d'émissions scientifiques). Il s'agit alors principalement d'émissions sur le tourisme, le voyage (du type « Des racines et des ailes » ou « Thalassa »), diffusées sur des chaînes publiques. Les émissions strictement scientifiques et consacrées à l'archéologie sont surtout diffusées sur le cinquième canal. Mais M6 et France 3 présentent notamment des émissions scientifiques, destinées au jeune public comme « C'est pas sorcier » ou « E=M6 », dans lesquelles l'archéologie est un sujet récurrent.



Graphique 4 : Répartition des émissions du corpus de référence en fonction des horaires de diffusion.

Sur l'ensemble du corpus, 24% des émissions sont diffusées entre 19h et 22h et 20%, entre 15h et 19h. L'archéologie n'est donc pas un sujet réservé aux plages nocturnes et peut trouver des publics à des horaires variés, comme le montre le graphique 4.

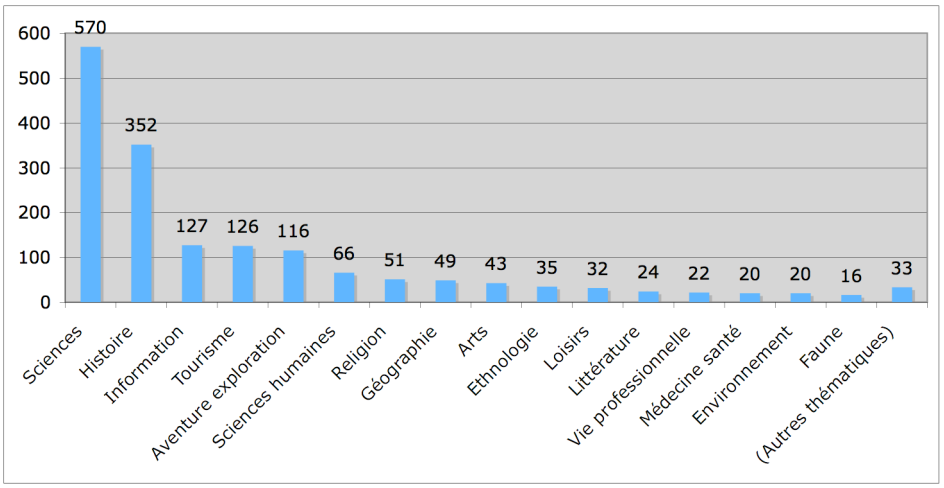
Si l'on évalue le public ciblé en fonction de ces deux facteurs (la chaîne et l'horaire de diffusion)[56], il apparaît que 29% des émissions sont diffusées dans un créneau potentiellement « grand public ». Sur M6 et France 3 surtout, les émissions qui évoquent l'archéologie le font plutôt à des créneaux horaires « grand public ». À partir de ces indices, on peut considérer que les publics ciblés par des émissions évoquant l'archéologie ne sont pas seulement des publics qu'on pourrait qualifier de « restreints » ou « intéressés ». Ainsi, même si l'on ne s'intéresse pas spécifiquement à l'archéologie, que l'on ne souhaite pas spécifiquement regarder une émission sur l'archéologie, il existe de fortes probabilités de « tomber sur » une émission qui évoque les vestiges, savoirs ou procédures archéologiques.

[55] La Cinquième a été créée en 1994. En 1997, elle doit partager le canal avec Arte. En 1999, elle intègre le groupe France Télévision et devient France 5 en 2002. Pour ce travail, on assimile donc les émissions diffusées par La Cinquième et sur France 5.

[56] On considère que Arte, France 5 et la Cinquième ont une audience plus faible et un public considéré comme « intéressé » (ou « restreint »). Les autres chaînes s'adressent potentiellement à un public large, surtout de 15h à minuit (« grand public »). C'est selon ce postulat qu'on estime le nombre d'émissions grand public ou non.

3.1.3. Des émissions variées pour l'archéologie

L'archéologie n'apparaît pas seulement dans un certain type d'émissions comme par exemple les magazines scientifiques : elle affiche une forte présence dans des types d'émissions et des thématiques variés. En fait, l'archéologie semble être un sujet qui trouve sa place non seulement sur la scène scientifique mais aussi sur la scène sociale plus large.

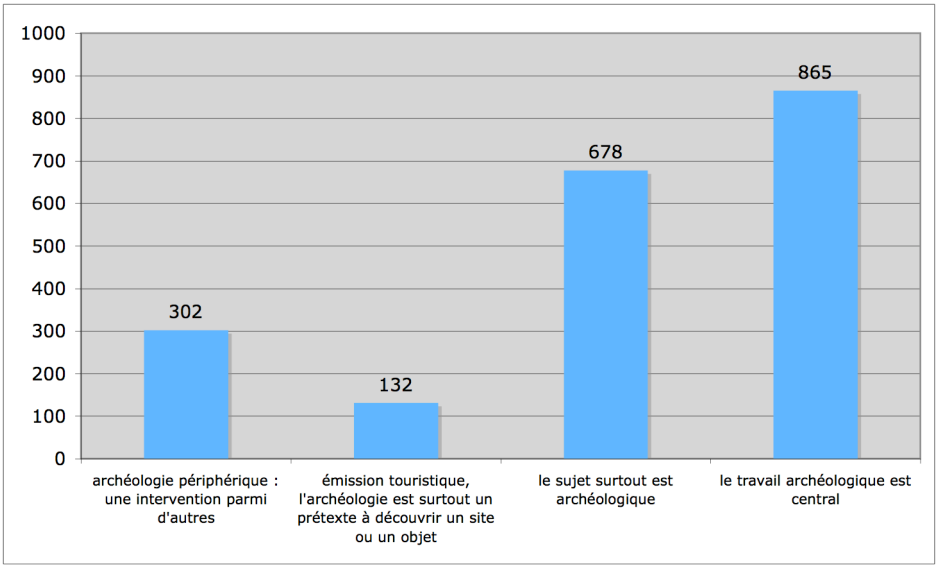


Graphique 5 : Répartition des émissions du corpus de référence en fonction des thématiques définies par l'INA.

Par exemple, les thématiques[57] des émissions du corpus sont assez diverses, comme le montre le graphique 5 : on évoque l'archéologie dans des émissions scientifiques ou historiques (respectivement 570 et 352 émissions) d'abord, mais également dans des émissions d'information (127), de tourisme (126), d'aventure (116) ou de sciences humaines (66). L'archéologie apparaît donc dans des discours variés, mais nourrit également des sujets variés[58].

[57] Les thématiques sont définies par les documentaristes de l'INA pour définir le sujet général des émissions.

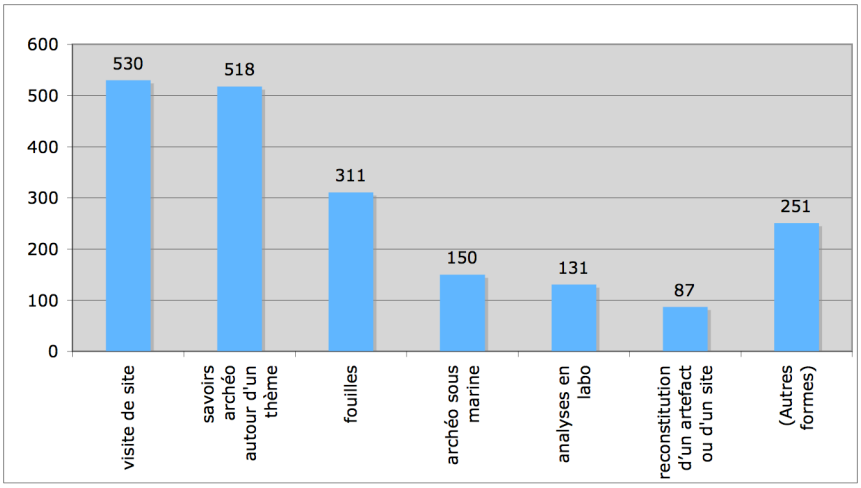
[58] La place de l'archéologie dans ces émissions et le sujet de celles-ci ont été définis par l'analyse de chaque notice d'émission. Cette méthode a des limites : les résumés peuvent ne pas être fidèles au contenu réel de l'émission, certaines notices sont très détaillées et d'autres très elliptiques, et le classement du chercheur en fonction de catégories préétablies peut être discuté. Cependant, après le visionnage de certains films, il semble que la méthode s'avère assez efficace.



Graphique 6 : Répartition des émissions du corpus de référence en fonction du rôle plus ou moins central de l'archéologie dans l'émission.

Le graphique 6 représente la répartition des émissions en fonction du rôle de l'archéologie dans ces émissions. Le travail archéologique est central pour 865 d'entre elles (44% des émissions du corpus). Ces émissions traitent spécifiquement de la démarche archéologique : prospection, fouilles, analyse ou reconstitution principalement. Ainsi, 678 d'entre elles (34%) traitent d'un sujet qui intéresse l'archéologie, sans que la démarche archéologique ne soit au centre du sujet. Ce sont par exemple les émissions qui traitent de l'histoire d'une société disparue mais l'archéologie n'est pas centrale en tant que démarche scientifique. 302 émissions (15%), l'archéologie éclaire une partie d'un sujet plus vaste : par exemple, un archéologue explique l'origine du fer dans une émission consacrée au fer à travers les âges, ou encore explique les fondements archéologiques d'un mythe ou d'une légende, etc. 132 émissions (7%) enfin, sont des émissions centrées sur un lieu touristique et l'archéologie intervient alors sous forme de savoirs nourrissant la visite guidée d'un site touristique[59].

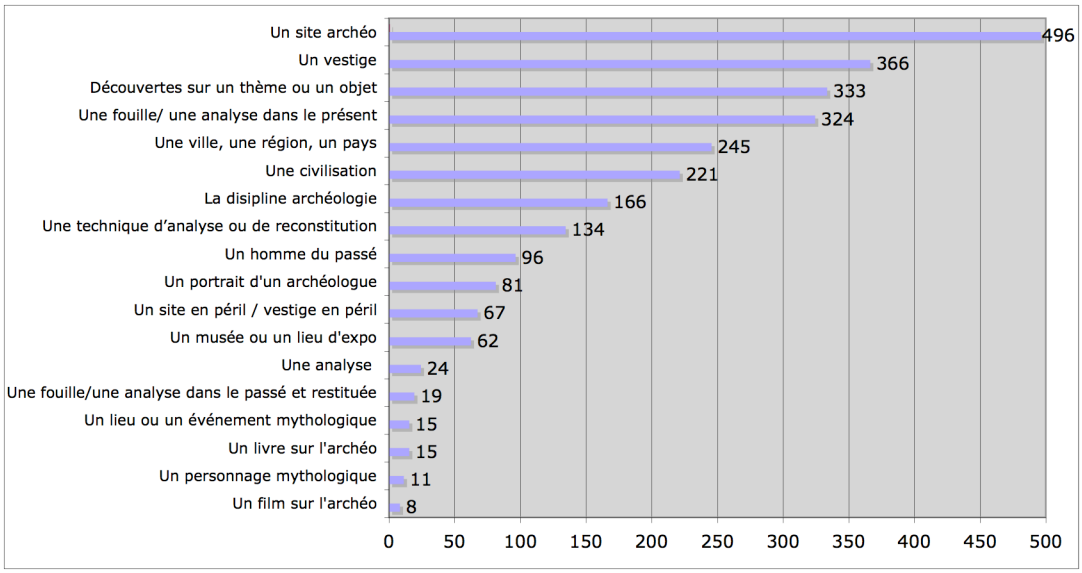
[59] On note enfin que d'autres émissions qui ont été écartées du corpus évoquent l'archéologie de manière très anecdotique : le Paris-Dakar qui passe à côté d'un site archéologique, un archéologue interviewé sur sa maison par exemple.



Graphique 7 : Répartition des émissions du corpus de référence en fonction de la forme d'intervention de l'archéologie dans l'émission.

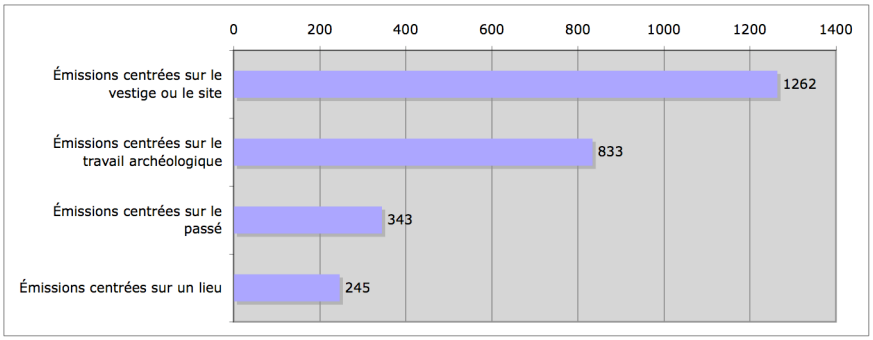
Il ressort également (graphique 7) que l'archéologie apparaît dans plus de 53% des émissions, sous forme de savoirs archéologiques servant à la visite d'un site (530 émissions, soit 27% du corpus) ou à la connaissance d'un thème (mode de vie passé, histoire d'un objet...) (518 émissions, soit 26% du corpus). Ensuite, les fouilles et fouilles sous-marines apparaissent comme centrales dans plus de 26% des émissions (respectivement 18 et 8% du corpus). Ce sont enfin les analyses en laboratoire (7% des émissions) et les reconstitutions de sites ou d'objets qui sont l'objet des émissions (4% des émissions)[60].

[60] Les autres formes sont : l'archéologie aérienne ou préventive, la prospection, l'insertion sociale par l'archéologie.



Graphique 8 : Répartition des émissions du corpus de référence en fonction des sujets des émissions.

L'estimation des « sujets » des émissions du corpus[61] en fonction de leur résumé répond à la question « de quoi parlent les émissions ? ». Le graphique 8 montre qu'il s'agit d'abord de la découverte d'un site archéologique (496 occurrences), de la découverte d'un vestige (366 occurrences), d'un thème (333 occurrences) ou encore l'histoire d'une fouille actuelle (324 occurrences). On observe ainsi une assez grande variété des sujets possibles autour de l'archéologie.



Graphique 9 : Répartition des émissions du corpus de référence en fonction des sujets des émissions (sujets généraux).

Par ailleurs, si l'on regroupe ces sujets en catégories plus larges (graphique 9), on voit que les émissions sont d'abord centrées sur le vestige archéologique (items 1, 2, 3 et 11 du graphique 8), viennent ensuite les émissions sur le travail de l'archéologue (items 4, 7, 8, 10, 14 et 15), le passé (items 6, 9, 13 et 17) et enfin, sur un lieu (item 5). Le vestige et le travail archéologiques sont donc deux portes d'accès au passé privilégiées par les émissions sur l'archéologie.

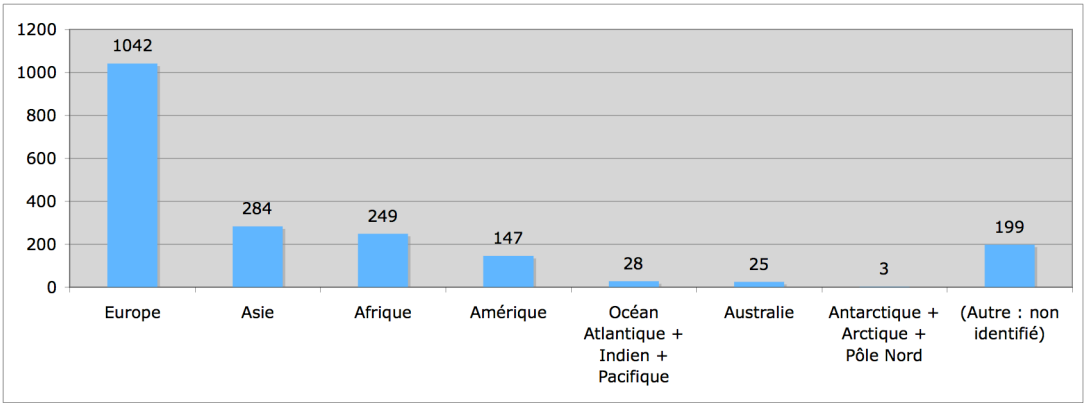
[61] Une émission peut présenter deux sujets principaux.

3.1.4. Le contenu des émissions : lieux et époques de l'archéologie télévisée

Les archéologues ayant étudié les représentations de l'archéologie à la télévision ou plus généralement dans les médias, se sont principalement intéressés aux pays et périodes les plus représentées[62]. Ces études ne présentent pas de résultats quantitatifs, ni de corpus « représentatifs ». Notre étude peut ainsi apporter un complément à leurs résultats.

3.1.4.1. Les lieux de l'archéologie

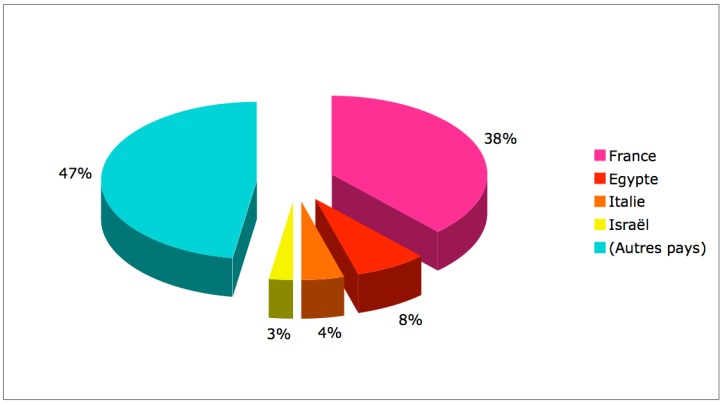
La plupart des études sur l'archéologie dans les médias de fiction et de non-fiction remarquent que l'archéologie des médias est une archéologie des terres lointaines, une raison de voyager (Alexandre-Bidon, 1984 ; Lequeux, 1988). Nos résultats sont moins tranchés.



Graphique 10 : Répartition des émissions du corpus de référence en fonction de la région du monde[63].

Comme le montre le graphique 10, les émissions du corpus de référence se situent d'abord très nettement en Europe (1042 émissions soit 53%), puis en Asie (284 émissions, soit 14%[64]), en Afrique (249 émissions, soit 13%). Les autres continents sont peu représentés.

[62] On pense notamment aux études suivantes : Alexandre-Bidon, 1984, 1986, 1988 ; Lequeux, 1988 ; Aubert, 2008.
[63] Une émission peut se dérouler dans plusieurs pays ou continents.
[64] Les 28 émissions sur la Turquie sont comptées sur le continent Asiatique.

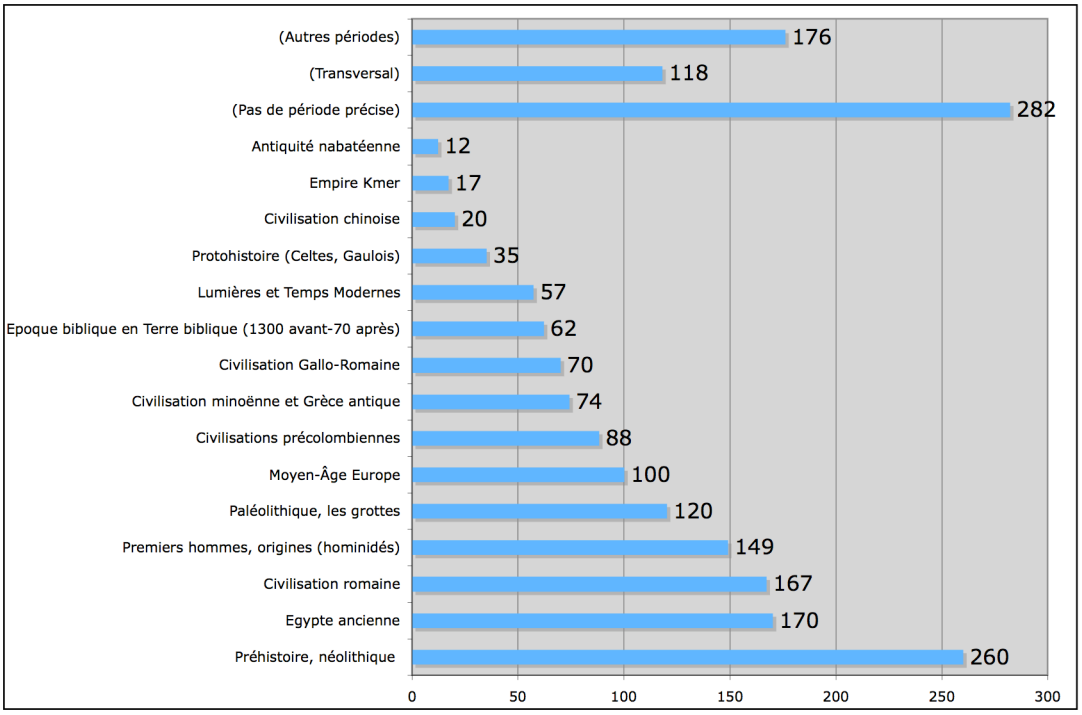


Graphique 11 : Répartition des émissions du corpus de référence en fonction des principaux pays représentés.

Certains pays sont également plus représentés que les autres (graphique 11). C'est le cas de la France, qui est le pays le plus représenté (dans 751 émissions, soit 38% du corpus). Viennent ensuite les émissions sur l'Égypte (152 soit 8%), l'Italie (88 émissions, soit 4%) et Israël (50 émissions soit 3%). Ces quatre destinations réunissent donc à elles seules 53% des émissions diffusées de 1995 à 2008. L'archéologie télévisée est donc une archéologie beaucoup plus Européenne et Française que l'archéologie de fiction. Cette centralisation sur la France peut s'expliquer par la proximité recherchée par la télévision et qui présuppose un intérêt accru du public à l'égard des sujets les plus proches géographiquement. À l'inverse, plus les régions filmées sont lointaines et plus le sujet doit être impressionnant. Cela explique la deuxième et la troisième places respectives de l'Égypte et de l'Italie, qui présentent des vestiges reconnus et très bien conservés.

3.1.4.2. Les époques représentées

On observe ensuite une grande variété dans les époques archéologiques dont il est question dans les émissions. On en compte plus d'une quarantaine, mais toutes ne sont pas représentées avec la même importance.



Graphique 12 : Répartition des émissions du corpus de référence en fonction de l'époque en question dans les émissions.

Le néolithique est la période la plus représentée dans le corpus (260 émissions, soit 13% du corpus), puis l'Égypte ancienne (9%), la civilisation romaine (9%) et les premiers hommes (120 émissions, 6%). Les émissions portant sur la France s'intéressent principalement à la préhistoire et aux grottes du paléolithique et du néolithique ; les émissions sur l'Antiquité Égyptienne se déroulent la plupart du temps (et assez logiquement[65]) en Égypte ; les émissions se déroulant en Italie évoquent le plus souvent la Rome Antique (graphique 12). La réunion des trois périodes préhistoriques (les origines, le néolithique, les grottes), représente 529 émissions, soit 27% des émissions du corpus. Le succès de ces périodes peut s'expliquer par les enjeux que ce sujet supporte. Par exemple, la question du berceau unique ou multiple de l'humanité, la question de l'évolution ou de la création de l'homme, celle de l'éviction ou de l'extinction des autres espèces sont des débats qui tournent autour de ce qu'est finalement l'humain, d'où il vient, de quoi il est capable, ce qu'il est. Ces questions ne relèvent pas seulement du discours scientifique, mais deviennent des questions philosophiques et sociales.

Comparativement à ce que disent les archéologues des périodes les plus représentées dans les bandes dessinées, fictions, romans, le trio de tête est presque le même : les périodes qui captivent le plus les archéologues de bandes dessinées sont la préhistoire (avec la paléontologie humaine), l'Antiquité Égyptienne, les périodes précolombiennes (Alexandre-Bidon, 1988 : 221).

[65] Certaines émissions peuvent néanmoins se dérouler par exemple dans un musée ou un laboratoire français, mais se centrer sur des vestiges égyptiens.

Les romans d'archéologie-fiction français présentent comme trio de tête, la préhistoire, l'Égypte et la Grèce et pour les romans anglo-saxons la préhistoire, les périodes précolombiennes, l'Atlantide ou le continent Mu, et la Grèce (Zamaron, 2007 : 147). Pour l'auteur, les romans français sont caractérisés par un engouement pour la recherche de nos racines. Si l'on compare ces résultats avec ceux de Brigitte Lequeux sur la télévision (1988 : 39-40), c'est également la préhistoire et la paléontologie, mais suivies de l'archéologie classique (grecque, romaine et gallo-romaine) et du Moyen-Âge qui ont le plus de succès dans les années quatre-vingt.

L'archéologie télévisée ressemble finalement à celle qu'on trouve dans d'autres médias et dans la fiction. Ceci est important car, comme le dit Alain Zamaron (2007 : 5) à propos de l'archéologie dans la littérature, les rapports au passé changent en fonction du sujet archéologique au centre du discours : certains sites rendent plus facile l'imagination du passé et d'autres sont plus difficiles d'accès. La modulation de la relation au passé dépend donc également du site dont il est question.

Pour conclure sur ces données quantitatives, les représentations de l'archéologie forment bien une matrice de représentations mobilisées à la télévision ; et ce même dans les émissions les plus « sérieuses » sur l'archéologie. Néanmoins, certaines spécificités viennent du média lui-même : par exemple, l'archéologie qu'on présente à la télévision prend plutôt place sur le territoire français. Enfin, il serait inapproprié de parler de « la » représentation de l'archéologie à la télévision, puisque plusieurs représentations sont mobilisées de différentes manières en fonction des genres, dates et chaînes de diffusion, comme nous le verrons par la suite.

3.1.5. L'étude des titres des émissions

L'étude des titres du corpus sous *Tropes* permet de dégager plusieurs tendances quant au contenu sémantique de ces énoncés. Les titres décrivent d'abord les émissions ou reportages comme des éléments narratifs, ancrés dans le temps et l'espace (le plus souvent, le passé)[66].

Il y a peu de volonté apparente d'interpeller le spectateur puisque la prise en charge du discours est plutôt neutre : c'est le pronom « il » et « ils » qui apparaissent le plus souvent (26 et 9%). Le « nous » et le « vous » ne représentent que 12 et 15% des pronoms.

Les références utilisées dans les énoncés sont d'abord liées à « l'Italie » (92 occurrences), parce que beaucoup d'émissions contiennent le nom de Pompéi ou d'autres villes dans le titre ; ce qui signifie que ces sites sont à eux seuls, une promesse parlante pour le public. On voit ensuite surtout apparaître « l'archéologie » (88 occurrences), l'idée de « mystère » (82 occur-

[66] Les verbes utilisés sont factifs à 58%, ils expriment des actions et les modalisations sont d'abord des modalisations de temps (23%) et de lieux (43%).

rences), « d'homme » (78 occurrences) et de « richesse » (47 occurrences). L'archéologie des médias et l'archéologie de littérature se nourrissent donc sensiblement des mêmes thèmes ; à savoir le mystère, l'aventure, puis la richesse et l'enquête (Lequeux, 1988 ; Alexandre-Bidon, 1986, 1988).

Les termes les plus utilisés dans les titres sont donc les lieux et / ou les périodes historiques abordées dans le film. L'argument principal avancé par l'émission repose essentiellement sur la réputation du site en question. On voit bien ici que l'archéologie reste un moyen et prétexte au voyage. La promesse repose également sur des représentations circulantes à propos de l'archéologie et laisse envisager un passé mystérieux et plein d'aventures.

3.2. Les critères influant sur les modes de représentation de l'archéologie

Si l'archéologie apparaît sous différentes formes, dans plusieurs types de discours sociaux, s'adresse à un large panel de publics et mobilise les représentations les plus courantes de l'archéologie ; elle n'est pas la « même » d'une chaîne à l'autre, d'une période de diffusion à l'autre et d'un genre à l'autre. Plusieurs tris croisés permettent de le vérifier[67].

3.2.1. L'influence des chaînes

On observe d'abord des écarts significatifs de la représentation de l'archéologie en fonction des chaînes. Arte présente une plus grande variété de périodes étudiées tandis que les autres chaînes sont plus centrées sur des époques « phares », plus connues. Ainsi, l'Égypte est-elle proportionnellement beaucoup plus représentée sur France 2 et TF1 que sur Arte et France 5 / La Cinquième et l'empire romain est beaucoup plus représenté sur M6, que sur les autres chaînes.

Les continents privilégiés varient aussi d'une chaîne à l'autre : l'Asie est privilégiée par Arte, l'Afrique et l'Amérique par TF1, l'Europe surtout par France 3, France 5 / La Cinquième et M6 (France 3 est la chaîne qui, proportionnellement, propose le plus de documents sur la France et M6 est celle qui propose proportionnellement, le plus de documents sur l'Italie). Ensuite, le travail et la démarche archéologiques sont plus centraux dans les émissions de M6, Arte

[67] L'étude comparée des titres en fonction des chaînes, genres et des dates de diffusion des émissions n'est pas vraiment concluante : peu de différences s'observent en fonction des différents genres, chaînes ou des années. On peut penser que l'outil d'analyse sémantique n'est pas adapté à l'étude de titres aussi courts que ceux analysés, ou bien qu'il n'y a pas vraiment de différences dans les titres en fonction des variables retenues. Alors, on peut considérer que les titres ne sont pas le reflet des différences observées dans les émissions et qu'ils ne sont donc pas vraiment un indice fiable de la relation proposée à l'autre et au passé.

et France 5 / La Cinquième et sont plus périphériques dans les émissions de TF1, France 2, France 3 (émissions principalement tournées vers le tourisme, le voyage).

Et puis, selon la chaîne de diffusion, les émissions ne montrent pas les mêmes « facettes » de l'archéologie : quand TF1, France 2 et France 3 utilisent plutôt les savoirs liés à l'archéologie pour décrire un thème (par exemple, l'évolution du maquillage à travers les siècles ou les animaux domestiques à travers les siècles, etc.) pour faire une visite de site archéologique, Arte propose plus des émissions centrées sur les fouilles et les analyses. L'archéologie sous-marine a cependant la faveur de TF1 et France 3. M6 paraît plus proche de ce que propose Arte et France 5, avec plutôt des analyses et des reconstitutions d'artefacts[68].

Le sujet de l'émission semble tout autant dépendre de la chaîne de diffusion : les émissions d'Arte sont plus centrées sur un homme du passé ou sur une fouille ; sur TF1 et M6, l'émission est centrée sur l'étude d'un vestige ; France 3 et France 5 / La Cinquième proposent plus des visites de pays et de régions par l'intermédiaire de sites archéologiques et enfin M6 propose plutôt des émissions centrées sur une technique d'analyse ou de reconstitution (c'est surtout l'émission « E=M6 » qui propose ce genre de reportages à multiples reprises).

Pour résumer, l'archéologie a un rôle moins central dans les émissions diffusées sur TF1, France 2 ou France 3. Elle apparaît vraiment comme le sujet des émissions de M6, France 5 / la Cinquième et Arte, alors qu'elle est un sujet périphérique dans les émissions de TF1 et un prétexte au voyage sur TF1 et France 3. Une véritable scission est observée entre ces deux types de chaînes : les deux chaînes privées (TF1 et M6) ne proposent pas du tout la même image de l'archéologie que les autres chaînes, et se centrent plutôt sur des époques et des pays plus connus et moins diversifiés. Les chaînes moins « grand public » approchent des thèmes plus variés, et se centrent plus nettement sur le travail archéologique.

3.2.2. L'influence de la période de diffusion

La tendance observable entre 1995 et 2008 va dans le sens d'une hausse de la présence du documentaire et du docufiction sur l'archéologie (on passe de 14% à 37% de documentaires et de 0 à 3% de docufictions entre 1995 et 2008[69]), tandis que la présence des magazines a tendance à diminuer au fil des ans (on passe de 70% à 40% de l'ensemble du corpus). Les périodes représentées, ainsi que les formes de l'archéologie restent à peu près stables au cours des an-

[68] Lorsque nous employons le terme « artefact », nous entendons un objet imitant un vestige authentique, reconstitué pour expliquer ses modes de fabrication ou pour être exposé en lieu et place du vestige.
[69] Comme on le verra, le genre docufiction apparaît dans les bases de l'Inathèque à cette période.

nées. Les continents représentés sont à peu près toujours les mêmes, sauf pour l'Asie, qui bénéficie d'une forte hausse de la représentation (on passe de 10 à 22% entre 1995 et 2008[70]).

Le sujet de l'émission semble évoluer au fil des ans : l'archéologie semble avoir un rôle de moins en moins central dans les émissions, de même que le site archéologique en tant qu'élément de visite. Les émissions ont tendance à se centrer de plus en plus sur un homme du passé, sur une civilisation ou sur une fouille en particulier. La représentation de l'archéologie reste cependant sensiblement la même durant la période qui nous occupe à l'égard du moins, des critères retenus pour cette analyse[71].

3.2.3. L'influence des genres

Les genres influent également sur les représentations de l'archéologie à la télévision. Ils influent d'abord sensiblement sur les périodes et les lieux qui sont l'objet des émissions : les séries documentaires et documentaires semblent aborder des périodes plus variées que les autres genres, les documentaires abordent plus l'Égypte que les autres genres, les docufictions semblent plus porter sur la préhistoire et sur l'empire romain, et les séries documentaires portent plus sur les hominidés (paléontologie humaine). Les magazines semblent plus centrés sur l'Europe et les documentaires semblent plus centrés que les autres genres sur l'Asie.

Les docufictions et documentaires semblent privilégier la découverte d'un homme du passé ou d'une civilisation beaucoup plus nettement que les autres genres. Les documentaires sont les émissions qui relatent le plus l'histoire d'une fouille tandis que les magazines abordent plutôt la question d'un site ou d'un vestige en péril ou la découverte d'un site archéologique.

De la même manière, les documentaires et séries documentaires semblent plutôt aborder les fouilles et analyses, tandis que les docufictions montrent plus de reconstitutions des hommes du passé et que les séries documentaires et magazines montrent plus des visites de sites. Les magazines semblent plutôt développer un discours fondé sur des savoirs archéologiques sans pour autant en montrer les démarches et/ ou les résultats. D'ailleurs, dans les documentaires, l'archéologie en tant que pratique semble être plus centrale que pour les autres genres.

Notons que chaque chaîne semble avoir un genre de prédilection : M6 favorise très nettement les magazines, Arte les documentaires, TF1, les magazines et séries documentaires et France 2, 3 et 5, les magazines. Ainsi, les tendances observées en fonction des chaînes

[70] Il nous est cependant difficile d'expliquer cette hausse avec les informations dont nous disposons.

[71] Si les représentations de l'archéologie n'évoluent pas vraiment dans le temps, on verra qu'il n'en n'est pas de même concernant la relation proposée au passé.

s'appliquent, de fait, aux genres. Chaque chaîne ayant des genres de prédilection, il est difficile de savoir quel critère est le plus significatif à ce niveau de l'étude.

Ces observations sur les chaînes de diffusion nous permettent également d'envisager une influence assez forte des publics ciblés sur le contenu des émissions et la représentation de l'archéologie qu'elles offrent. Néanmoins, ces observations restent dépendantes des contenus des notices étudiées pour chaque émission. Elles devront donc être corroborées par le visionnage de certaines émissions. On devra également évaluer l'influence des genres, chaînes et dates de diffusion sur la relation que ces émissions proposent au passé.

Conclusion du chapitre I

Ce premier chapitre permet une meilleure connaissance de l'objet de l'étude (l'archéologie à la télévision) et du contexte général de la recherche, grâce notamment aux points de vue des archéologues et des SIC d'une part, et à l'étude du flux de l'archéologie à la télévision d'autre part.

L'archéologie en tant que discipline scientifique permet de construire une relation au passé et à l'homme du passé, le vestige étant le support de cette relation. C'est bien l'interprétation des savoirs et vestiges archéologiques qui permet de fonder une relation scientifique et symbolique au passé. Mais la manière dont la science archéologique s'est construite et ses difficultés actuelles jouent sur la diffusion de ces savoirs. Les spécificités de l'archéologie peuvent ainsi structurer le discours sur le passé. Les représentations que l'archéologie mobilise influent notamment sur la tradition de vulgarisation dans laquelle elle s'inscrit.

Et puis, l'étude du terrain par le biais du corpus de référence montre que le média « télévision » ne propose pas qu'une seule archéologie. Plusieurs formats, genres, formes et rôles de l'archéologie coexistent à une même période. On peut supposer que ces formes variées concourent à l'instigation de plusieurs relations possibles au passé, plusieurs « seuils » d'entrée au passé ou à l'homme du passé.

Quatre observations doivent être gardées à l'esprit en fonction de cette étude du terrain : 1) on mesure d'abord les enjeux de la question de la relation au passé, au vu des enjeux sociaux de la diffusion des savoirs archéologiques (enjeux identitaires et patrimoniaux surtout) ; 2) cette analyse invite ensuite à considérer les émissions de télévision comme des discours circulant dans la société et donc, à envisager les représentations sociales comme des éléments qui structurent ces discours ; 3) l'importance de la mise en scène du vestige dans la médiation des savoirs semble également déterminante dans la construction d'une relation au passé, ainsi que

les propriétés mêmes du site dont il est question ; 4) enfin, ces observations nous invitent à envisager avec prudence l'influence de plusieurs variables comme le contexte de la diffusion dans la construction de discours variés sur le passé.

CHAPITRE II

CONSTRUIRE UNE RELATION AU PASSÉ : L'ALTÉRITÉ ET L'ABSENCE

Ce deuxième chapitre porte un regard analytique sur la question elle-même (et non plus seulement sur l'objet de la recherche) et pointe les différents problèmes posés par l'établissement d'une relation au passé et aux hommes du passé. Il débouche sur la formulation de la problématique et des premières hypothèses de recherche.

Instaurer une relation au passé soulève selon nous deux principaux types de problèmes : 1) les habitants du passé sont des inconnus qu'il faut rendre « proches » du spectateur, tout en les maintenant à distance. La question est donc liée à la problématique de la relation à l'altérité en général (première section du chapitre). Ensuite, 2) l'homme du passé n'est pas « rencontrable » dans le présent, mais la télévision offre la possibilité de le représenter à l'image. Elle doit donc rendre « présente » l'« absence » et cette représentation pose des problèmes de vraisemblance et interroge notamment la frontière entre fiction et réalité (deuxième section).

1. La relation à l'altérité : une série de tensions à résoudre

Le premier point de rupture entre le spectateur et l'homme du passé est l'altérité fondamentale de ce dernier. L'homme du passé a vécu dans un autre contexte, avec d'autres valeurs, d'autres cadres de référence, d'autres mœurs, d'autres langages que ceux des spectateurs, et arbore même parfois un autre physique, pour les périodes les plus reculées (paléolithique). Trois volets de la question se dessinent : comment peut-on instaurer une relation avec un homme si différent du spectateur ? Comment la télévision, un média de la proximité, peut-elle intéresser un spectateur contemporain à l'homme du passé ? Et enfin, que peut-on dire de la question de l'altérité et du rapport à l'autre, à l'heure actuelle ?

1.1. Établir une relation à un autre dans le passé : significations et difficultés

La question de la relation au passé s'inscrit dans une question plus large : celle du rapport à l'autre et à l'altérité. Le champ ouvert par cette problématique est cependant bien trop vaste pour en faire ici le tour. Nous proposons de n'envisager que les éléments qui peuvent nourrir une approche communicationnelle du rapport au passé et aux hommes du passé.

1.1.1. Penser l'autre pour se penser soi-même

L'« autre », du latin *alter,* se définit par rapport à un même, personne, chose ou état : « est autre ce qui n'est pas la même personne ou la même chose » dit le Littré. La philosophie s'interroge ainsi sur la possibilité de concevoir l'autre comme différent de soi, étranger et à la fois, comme un double.

> « Un moi qui n'est pas moi et se prétend tout de même mon semblable, mon alter ego, un autre soi en même temps qu'un autre que soi [...] Quelle que soit la façon dont on le pense, comme un ennemi ou comme l'incarnation d'une humanité partagée, autrui apparaît inséparable de ma propre subjectivité. » (Universalis, 2009.)

Comprendre et penser l'autre ne peut donc se faire qu'à partir de soi. Finalement, la notion philosophique d'altérité sert à définir l'être dans une relation qui est fondée sur la différence.

> « Le moi ne peut prendre conscience de son être-moi que parce qu'il existe un non-moi qui est autre, qui est différent. Il s'oppose au concept d'identité qui signifie que la relation entre deux êtres est conçue sur le mode du même. » (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 32.)

Mais pour Emmanuel Levinas (1949), toutes les tentatives de la « philosophie occidentale » pour penser l'Autre à partir du Moi témoigneraient de l'« insurmontable allergie », de l'horreur qu'inspire l'Autre « qui demeure Autre ». Ces interrogations ont dessiné une part importante de la toile de fond des réflexions issues de l'anthropologie. Mais comment alors, peut-on instaurer une relation avec un homme du passé qui serait radicalement différent de « nous » ? Comment instaurer une identification à l'autre sans pour autant le réduire à un même ?

Denise Jodelet (2005) distingue « l'altérité du dehors » et « l'altérité du dedans ». L'altérité du dedans, réfère à ceux qui se distinguent de nous par un trait ou un autre mais évoluent dans le même espace social.

> « Ceux qui, marqués du sceau d'une différence, qu'elle soit d'ordre physique ou corporel (couleur, race, handicap, genre, etc.), du registre des mœurs (mode de vie, forme de sexualité) ou liée à une appartenance de groupe (national, ethnique, communautaire, religieux, etc.), se distinguent à l'intérieur d'un même ensemble social ou culturel et peuvent y être considérés comme source de malaise ou de menace. » (*ibid.* : 10.)

L'altérité du dehors concerne ceux qui sont extérieurs à notre culture.

> « Les pays, peuples et groupes situés dans un espace et/ou un temps distants et dont le caractère « lointain » voire « exotique » [...] établi en regard des critères propres à une culture donnée correspondant à une particularité nationale ou communautaire ou à une étape du développement social et technoscientifique. » (*ibid.* : 10.)

L'homme du passé est bien un autre « du dehors » puisqu'il est lointain et n'existe plus, mais il est aussi un autre « du dedans » dans la mesure où il est notre ancêtre, celui sans lequel nous ne serions pas présent d'un point de vue génétique et symbolique. Il est donc extérieur au moi et une part de moi ; à la fois *ipse* et *idem*. Poser la question de la relation à l'homme du passé, c'est nécessairement renvoyer au fondement de notre identité, à la question des origines. Des enjeux symboliques peuvent peser sur la représentation de notre ancêtre. Alors, les émissions de télévision peuvent-elles le représenter avec des comportements ou des valeurs qui sont contraires à ceux d'aujourd'hui, comme le cannibalisme ou la polygamie par exemple ? Peuvent-elles explorer ses différences autant que ses similitudes ?

1.1.2. Parler du passé : un miroir tendu au monde contemporain

La diffusion des discours sur l'autre est ainsi un miroir pour leurs émetteurs et leurs récepteurs. D'abord, l'établissement d'une relation à l'autre est aussi un moyen de se définir soi, par rapport à l'autre (Lesaffre, Schall : 2008). Cela signifie également que la relation à l'homme du passé dit toujours quelque chose de la relation à la société, au contemporain : « c'est toujours la réflexion sur l'altérité qui précède et permet toute définition identitaire » (Augé, 1994 : 84). Par ailleurs, Hérodote a construit son œuvre sur l'Histoire grecque comme un miroir, qui interroge sa propre identité. En parlant du passé, il tend également un miroir à ses contemporains.

> « Si Hérodote a choisi les Scythes comme parangon de la barbarie, c'est parce qu'ils ont toujours fasciné les Grecs (par leurs victoires et leur nomadisme notamment). Il se base sur un savoir partagé pour raconter une histoire qui met en ordre le monde et construit pour les Grecs une représentation de leur passé proche, miroir à travers lequel ceux qui sont venus ensuite ont eu tendance à voir le monde. L'histoire racontée sur les Scythes est une manière de traduire l'autre dans les termes du savoir commun grec et, pour faire croire à cette élaboration, Hérodote a mis en place toute une rhétorique de l'altérité. » (Jodelet, 2005 : 28.)

Ainsi, deux règles régissent la construction de l'altérité distante (Todorov, 1989). Une qui construit l'autre comme moins bon que soi et une qui construit l'autre comme meilleur.

> « Celle d'Hérodote servant d'archétype de la pensée nationaliste et des formes archaïques du patriotisme et selon laquelle plus on est lointain, moins on est estimable ; celle d'Homère, archétype des écrits inspirés par la fascination de l'exotisme, selon laquelle plus éloigné on est, meilleur on est ; l'éloignement provoque l'attrait sur fond de critique de soi. Avec la première règle, une identité positive conduit à une construction négative de l'altérité ; avec la seconde, une identité négative conduit à une construction positive de l'altérité. Cependant dans les deux cas, on observe une même ignorance de ce qu'est l'autre qui n'est jamais qu'un miroir où se projettent, en images inversées, les

> qualités du soi ou en images idéalisées, les qualités dont l'absence est critiquée en soi. » (Jodelet, 2005 : 29.)

Pour cela, des représentations sociales plus ou moins valorisantes du passé, peuvent être mobilisées. On pense notamment à l'impact du film *La guerre du feu* sur la représentation de l'homme de Neandertal, la vision des Vikings comme barbares assoiffés de sang, l'impact des péplums sur la représentation des Romains. Certains archéologues ont parlé de « racisme temporel » à l'égard de ces représentations, lors d'un colloque en 2008 (Davallon, Flon, Schall, 2008). Des représentations circulent donc et peuvent être mobilisées par les émissions même les plus sérieuses, en fonction de l'utilisation que l'on veut faire du passé.

Une troisième voie se profile dans la notion de filiation inversée, développée par Gérard Lenclud (1987). Cette notion exprime le lien qui unit une génération aux précédentes : en fait, c'est nous qui choisissons de reconnaître dans nos ancêtres, des valeurs dans lesquelles nous nous reconnaissons aussi. L'autre est donc un construit qui porte les valeurs actuelles de notre société. Comme le remarque Tzvetan Todorov (1991) à propos de Christophe Colomb, qu'on pense l'autre comme un même ou l'autre comme un autre, la connaissance de l'autre semble de toute façon difficile. Et dans les trois cas, l'observateur projette toujours ses représentations sur l'autre pour mieux se définir.

> « Ou bien il pense les Indiens (sans pour autant se servir de ces termes) comme des êtres humains à part entières, ayant les mêmes droits que lui ; mais alors il les voit non seulement égaux mais aussi identiques, et ce comportement aboutit à l'assimilationniste, à la projection de ses propres valeurs sur les autres. Ou bien il part de la différence ; mais celle-ci est immédiatement traduite en termes de supériorité et d'infériorité (dans son cas, évidemment, ces sont les Indiens qui sont inférieurs) : on refuse l'existence d'une substance humaine réellement autre, qui puisse ne pas être un simple état imparfait de soi. » (*ibid.* : 58.)

1.1.3. Une nécessaire distance : le rôle de l'observateur

La réelle compréhension de l'autre passe donc par la recherche d'un équilibre entre distanciation et identification à l'autre. L'une comme l'autre pose des problèmes fondamentaux dans la connaissance de l'autre. Pour Mondher Kalini (2000), la distance entre l'autre et soi ne pourra jamais être totalement abolie. La notion du différent fait prendre conscience que quelque chose n'est pas soi-même et donne le pouvoir de concevoir l'autre. Mais surtout, l'approche de l'autre ne doit pas être une « reconfiguration de l'autre à partir du même, car ce serait assurément sa perte ». C'est la « reconnaissance fascinée de sa distance » qui doit conduire la connaissance de l'autre (*ibid.* : 90).

Bertolt Brecht (Michel, 1992 : 129) montre d'ailleurs que lorsqu'il n'est pas possible pour le public d'une pièce de théâtre de s'identifier au personnage, l'effet produit sera de lui faire prendre ses distances, cette fois par rapport à la fiction, en le renvoyant à sa condition de

spectateur ou de lecteur. La stratégie qui consistera donc à proposer une relation « fusionnelle », « identificatoire » à l'homme du passé ou bien au contraire, à le mettre à distance en rappelant qu'il est une représentation, paraît donc décisive dans la mise en relation à l'autre : « sans ce jeu de différence et d'identification, il n'y aurait pas de science de cela même qu'on veut connaître » (Kalini, 2000).

En anthropologie, il a été montré que l'autre est toujours défini au regard de « l'identité d'un observateur occidental archétypique » (Augé, 1994 : 83). Cet observateur occidental doit marquer sa présence dans l'énonciation et sa distance à l'énoncé par une position de retrait par rapport à l'observé et par rapport à l'énoncé. C'est pourquoi la connaissance anthropologique peut être considérée comme un travail de médiation sur la distance et la différence (Kalini, 2000). Ce point nous semble tout à fait important pour penser la relation à l'autre construite par les émissions de télévision : qui est cet observateur médiateur ? Comment joue-t-il sur le dispositif en place ? Que provoque *a contrario* son absence ? Permet-il à lui seul de mieux connaître l'homme du passé ? Et de le rendre attachant ?

1.2. La télévision, objet relationnel : un jeu de distance et de proximité

La prise en charge du discours sur le passé par la télévision induit aussi des spécificités liées à celles du dispositif médiatique lui-même. Le « gouffre » qui sépare les contemporains de leurs ancêtres ne peut être diminué que cognitivement, grâce aux recherches des archéologues et à la diffusion de ces savoirs. Le choix du canal télévisé apporte une force au discours sur le passé qui à elle seule, justifie cette étude : la télévision est un objet relationnel qui cherche l'instauration d'un lien fort avec le spectateur. Comment alors peut-elle instaurer cette proximité avec une science complexe comme l'archéologie et un passé et un « autre » si différent ?

1.2.1. La télévision et son contexte de réception : un « terminal relationnel »

Tout d'abord, l'image est le canal privilégié pour construire une relation. Pour Geneviève Jacquinot (1977 : 71), le film (documentaire) est structuré par deux énoncés : l'énoncé linguistique et l'énoncé iconique. C'est dans la rencontre de ces deux « registres »[72] de l'énoncé que se construit le sens. Le premier registre (le registre linguistique) aurait des possibilités que le second (le registre visuel) n'a pas et réciproquement. Le langage peut nier, interroger, exprimer le général et le particulier, l'image à l'inverse ne peut que montrer. Mais l'image mobilise aussi l'affectivité et instaure la relation avec le spectateur : « c'est cette dernière, en effet, qui place le

[72] L'auteure désigne l'image et le son comme deux énoncés distincts. Pour ne pas les confondre avec les produits de l'énonciation, nous préférons le terme « registre ». Les deux registres participent à la construction d'un même énoncé.

discours télévisuel sur l'axe de la relation courte » (Barbero, 2002 : 180). Tous les langages de l'image (comme le cinéma) instaurent donc une relation particulière avec le spectateur.

> « Les langages digitaux sont plutôt aptes à transmettre des contenus, alors que les langages analogiques instaurent des relations (étant bien entendu que ces deux aspects de la communication, contenu et relation, sont toujours présents et que, par conséquent les modes de communication digitaux et analogiques coexistent et se complètent à l'écrit comme au cinéma : nous définissons ici des tendances). Il en résulte que la transformation du langage digital en langage analogique s'accompagne de pertes non négligeables d'informations sur les contenus et que l'opération inverse entraîne la raréfaction des éléments relationnels. » (Vanoye, 2005 : 41.)

Même s'il paraît improbable que relation et contenu soient en concurrence directe (comme s'il s'agissait d'une sorte de « vase communicant »), la relation serait du côté de l'image plus que de l'écrit. La télévision et le cinéma seraient donc des médias « relationnels », aptes à établir une relation entre le spectateur et le dispositif. En effet, il semble plus parlant de voir un homme préhistorique utiliser un biface, que d'entendre ou lire la description de son utilisation. L'image explique, montre, est facilement accessible et marque potentiellement plus facilement le spectateur.

Dans ces langages de l'image, il y a celui du cinéma et celui de la télévision. Christian Metz (1971 : 176-180) a souligné les nombreux points communs existants entre films de cinéma et films de télévision : la matière de l'expression et les codes qui régissent le fonctionnement du film constituent un langage unique. C'est par ailleurs ce qui rend pertinentes les méthodes d'analyse du film cinématographique pour la télévision (Jacquinot, 1977 : 29-30). Cependant, la télévision n'est pas le cinéma : elle a ses spécificités et contraintes qui en font un objet technique, social et symbolique particulier. Jean-Claude Soulages (2005) souligne que comme technologie de communication, elle serait restée sans avenir si elle n'était pas devenue un spectacle et une institution humaine par laquelle des hommes communiquent avec d'autres hommes. Et puis, un système de télévision ne fonctionne pas sociologiquement, économiquement, politiquement de la même façon qu'une unité de production cinématographique. Enfin, la télévision présente une diversité de genres de documents alors que la production cinématographique est essentiellement de la fiction. Les bouleversements qui traversent les sociétés actuelles et surtout l'accélération de l'information instaurent de nouveaux types de liens sociaux, des nouvelles formes de représentation, et un nouveau rapport au monde. Tout cela forme, pour les médias de masse, de nouveaux enjeux. Ce constat est surtout valable pour la télévision, qui est « la plus puissante » de ces médiations collectives et qui « condense et cristallise l'ensemble de ces questionnements » (Soulages, 2005 : 5).

La télévision est donc un objet relationnel sous plusieurs aspects. L'objet matériel « poste de télévision » peut fonctionner en lui-même comme un miroir de la vie quotidienne, au sens propre comme au sens figuré. La télévision n'est pas uniquement génératrice d'images

lorsqu'elle est allumée, on peut aussi y voir notre propre image s'y refléter : « même éteint un écran de télévision donne toujours à voir » (Winckler, 2002 : 29). Et une fois allumé, le poste de télévision ne perd pas sa fonction réfléchissante et insère le spectateur dans l'image. Le contexte de réception inclut surtout la télévision dans un contexte familial, contrairement au cinéma. La principale caractéristique qui distingue alors la télévision d'autres médias du son et de l'image, est le rapport de proximité qu'elle propose au spectateur. La télévision est double : elle montre le monde (dans notre cas, le monde scientifique, le monde passé et le monde de la télévision principalement) et propose une relation au spectateur. Elle peut donc être observée à travers son activité de monstration de l'univers et simultanément comme un « terminal relationnel » selon l'expression de Jean-Claude Soulages (2005 : 203). Dès les premières décennies de la télévision, André Bazin (1955) soulignait d'ailleurs le « sentiment d'intimité éprouvé par le téléspectateur avec les personnages présents à l'écran » (cité par Lochard, 2002). Raffaele De Berti, Alberto Negri et Paolo Signorelli voient la télévision comme un support de relations avec le spectateur. Pour Jesùs Martin Barbero (2002), la création d'un contact est même l'un des dispositifs-clés forgés par la télévision.

> « Les mécanismes au moyen desquels la télévision spécifie son mode de communication en l'organisant sur l'axe de la fonction phatique (R. Jackobson), c'est-à-dire sur le maintien du contact. Fonction qui s'exerce non seulement à cause de la dispersion de l'attention dans la quotidienneté privée – par opposition à la concentration de l'attention dans la salle publique et obscure de cinéma. Il s'agit d'une question moins psychologique et qui requerrait une étude avec l'apport de l'anthropologie : de l'irruption du monde de la fiction et du spectacle dans l'espace de la quotidienneté et de la routine. » (*ibid.* : 178-179.)

Enfin, les règles du journalisme s'appliquent particulièrement à la télévision et particulièrement aux genres « informatifs » : devoir de lisibilité et devoir de proximité. Pour capter l'attention du spectateur, il faut traiter de sujets qui l'intéressent, et donc, de sujets proches de lui. C'est ce que l'on appelle « la loi de la proximité ». Elle permet aux journalistes d'évaluer l'importance de l'information en fonction des habitudes des spectateurs. Il y a d'abord la proximité temporelle, surtout dans les actualités (le fait que les actualités aient un lien fort avec le présent) ; la proximité géographique (la loi du mort-kilomètre veut qu'un mort près de chez soi ait plus d'intérêt que deux morts dans une autre ville, dix dans un pays voisin et un million dans un pays lointain, pauvre et méconnu) ; la proximité affective (concerne la nature humaine, les passions : ce qui fait l'humain est toujours plus intéressant) et enfin la proximité sociale (qui veut que l'on s'intéresse plutôt aux catégories socioculturelles ou socioprofessionnelles qui sont proches de nous).

1.2.2. Un contexte concurrentiel qui accentue la recherche de proximité

La télévision est donc un terminal relationnel parce qu'elle en est « capable » (parce qu'elle est un média de l'image, qui trône dans l'intimité des spectateurs, qui peut établir des liens avec des figures récurrentes), mais aussi parce qu'elle le « doit ». Le contexte concurrentiel dans lequel elle évolue, depuis la dissolution de l'ORTF en 1974 et accentué par l'arrivée récente de la TNT, a amené la télévision à une pluralité de présences, destinées à établir différents liens avec les spectateurs[73]. Les chaînes doivent plaire, séduire un public que l'on considère dans sa pluralité. C'est ainsi qu'elles se renouvellent dans un continuel présent, créant de nouveaux besoins (ou y répondant), de nouvelles raisons pour que le spectateur s'en sente proche. Ainsi, même lorsqu'elles parlent de science, les chaînes doivent séduire le public.

> « La médiatisation de la science est d'abord soumise aux impératifs de toute médiatisation : capter l'attention, aller vite, plaire. » (Roqueplo, 1974 : 14.)

Le discours télévisuel de chaque chaîne porte donc « la promesse d'une relation au monde, dont le mode ou le degré d'existence conditionne l'adhésion ou la participation du téléspectateur » (Jost, 1999 : 28). La promesse de la chaîne et du genre[74] de l'émission est donc identifiable dans le document même et nous permettra de dégager la relation au monde et les représentations du monde proposées.

---

[73] Le principe de multiplicité de la télévision est un principe immuable : « Les chaînes sont innombrables, les programmes également, les conditions de réception encore plus. Reconnaissons cette multiplicité et ne l'aplatissons pas sous un discours unique. Il est possible que les analyses se rejoignent dans un élément singulier : mais l'analyste n'a pas à le présupposer » (Esquenazi, 1996 : 8).

[74] La notion de promesse a été définie en réaction à la notion de « contrat de lecture ». La notion de contrat repose sur une métaphore juridique. Sa fortune dans les Sic (voire notamment Véron, 1985), répond au besoin de modéliser le processus de communication pour le rendre explicite (Jeanneret, Patrin-Leclère, 2004). Plus tard, François Jost montre (1997) que le contrat nie la réalité des rapports de pouvoir engagés par la communication, et en particulier pour la communication télévisuelle. L'importation d'un modèle d'analyse de la presse écrite à l'audiovisuel pose problème : si le lectorat est fortement attaché à son quotidien, les téléspectateurs sont beaucoup plus volages surtout depuis la naissance du zapping. Et puis, la télévision, elle, ne connaît pas de procédés de réciprocité (le spectateur n'est pas un interlocuteur comme l'a clairement montré Christian Metz pour le cinéma en 1991). Enfin, chaque média a sa propre manière de dire, et touche des publics différenciés ; il est donc souhaitable de prendre en compte ces spécificités dans l'analyse de la production du message télévisuel. C'est pour ces raisons que François Jost substitue la notion de « promesse », à celle de « contrat ». La notion de promesse considère l'acte de communication comme un acte en sens unique : « Contrairement au contrat qui est une convention passée à deux, la promesse est un acte unilatéral qui n'oblige que le locuteur (certaines promesses ne se font d'ailleurs qu'à soi-même) » (Jost, 1997 : 7). La promesse de l'émission est ainsi visible dans le paratexte (les annonces, le titre par exemple) et entraîne des attentes chez le spectateur. Selon que la promesse est tenue ou non, le spectateur peut avoir des réactions diverses : inattention, adhésion ou rejet par exemple. Pour une discussion des deux notions, le lecteur peut se rapporter par exemple au texte d'Yves Jeanneret et Valérie Patrin-Leclère (2004) ou bien à Jean-Claude Soulages (2005), chez qui le contrat et la promesse sont deux niveaux de texte différents. Ici, on considère que les chaînes elles-mêmes portent certaines promesses : elles ont des identités plus ou moins fortes qui leur permettent d'être reconnues au premier coup d'œil et de fédérer un public autour de valeurs ou goûts communs. Le public a alors l'impression de faire partie d'un club, d'une communauté symbolique (l'exemple le plus pertinent de cet « effet club » est Canal+ dans les années 90), mais pourtant, elle n'assure pas à une chaîne une stabilité d'écoute comparable à la stabilité d'achat d'un quotidien (Jost, 1999 : 18). Certaines promesses caractérisent aussi le genre lui-même. Par exemple, personne ne pense que le documentaire est totalement inventé ou que le direct montre des événements passés.

Plusieurs études ont également souligné l'importance de l'énonciation présentatrice dans cette recherche de contact, propre à la télévision.

> « L'écran de télévision se révèle alors à travers son activité de monstration de l'univers simultanément comme un terminal relationnel. La configuration de cette relation y est formatée par les rôles que l'instance médiatrice assume tour à tour en tant qu'observateur distancié de l'événement, pédagogue, intercesseur ou argumenteur. » (Soulages, 2005 : 203.)

L'étude d'Éliséo Véron (1983) a bien montré que l'instance présentatrice des JT des années quatre-vingt, instaure un axe Y-Y (les yeux dans les yeux) qui rend possible toute une série d'opérations discursives. Par exemple, quand le présentateur cesse de me regarder, c'est qu'il y a une mise en suspens, une transition. De même, les moments où l'on voit des images deviennent les moments où il ne me regarde pas. L'axe Y-Y est toujours un acte de référenciation, destiné à défictionnaliser le discours. La constitution de cet axe Y-Y serait pour Éliséo Véron et Umberto Eco, le signe du passage entre paléo et néo-télévision. La paléo-télévision serait celle de la peur de la caméra dans le champ, du ton professoral et finalement de la distance, alors que la néo-télévision est décrite comme la télévision du direct, des duplex, de la personnalisation et du contact. Mais comme le souligne François Jost (1998), cette dichotomie a sûrement plus à voir avec la période d'élaboration de ces recherches : elles naissent d'une époque « pré-inathèque » et donc, sans accès aux émissions de l'époque. En réalité, cette recherche de contact par la création d'un axe Y-Y existe depuis 1954 dans les fictions de Vladimir Porcher. La recherche du contact aurait donc plus à voir avec le média lui-même qu'avec une période spécifique.

La télévision est donc un média susceptible de proposer une relation de proximité au passé et surtout à l'heure actuelle. On retient le rôle de l'instance énonciatrice dans cette mise en relation au monde et également que cet axe du contact est souvent étudié par le plan de l'énonciation.

1.3. Une évolution vers l'intime dans la mise en exposition des savoirs sur l'autre

Les émissions de télévision que nous étudions ont été diffusées dans un contexte social et historique précis. Plusieurs études diachroniques (Babou, 1999 ; Chevalier, 1999 ; Mills-Affif, 2004) ou portant sur différents pays (Soulages, 2005) montrent que les discours télévisés changent, dans le fond comme dans la forme, en fonction du contexte. Il est donc important de considérer le contexte avec attention pour procéder à l'analyse des émissions. La télévision n'est pas un média qui produit des discours isolément du social : elle produit des discours triviaux, qui circulent, portent la marque d'autres discours et marquent à leur tour d'autres médias. L'étude du texte télévisuel s'inscrit ainsi dans une approche pragmatique.

> « [Les émissions de télévision] ne constituent pas une réalité textuelle dont la signification serait immanente à ces discours eux-mêmes, mais un phénomène socio-discursif complexe qui exige d'être replacé à l'intérieur de l'espace social dans lequel il est produit et perçu. » (Beylot, 2001 : 287.)

Ce projet pragmatique recoupe les préoccupations affichées par François Jost (2008) lorsqu'il prône de ne pas seulement décrire les émissions de télévision et chercher le « comment on aime ou on comprend », mais aussi tenter d'expliquer le « pourquoi on aime ». Il s'agit de revenir aux phénomènes sociaux profonds, comme les idéologies qui traversent la société et qui ont occupé Roland Barthes (1970) et de considérer la télévision comme un « symptôme » d'une société à un moment donné (Jost, 2008).

Un rapide tour d'horizon des discours circulants autour de l'« autre » ou de l'homme du passé montre que notre société est traversée par une volonté de changer le rapport à l'autre. Les discours anthropologiques, historiques ou archéologiques s'en trouvent affectés, en particulier dans les musées. Le dernier point montre que la télévision est également porteuse des mêmes orientations et tente de créer de l'intime avec l'autre. Hypothétiquement, ce changement de rapport à l'autre pourrait expliquer certaines tendances actuelles du film sur l'archéologie.

1.3.1. Le rapport à l'autre dans les discours anthropologiques muséaux

Le « rapport à l'autre » en ethnographie, en anthropologie comme en archéologie évolue au fil du temps. Par exemple, l'étude des discours de Christophe Colomb sur les amérindiens montre qu'ils sont structurés par des représentations et des systèmes de valeurs propres au XVIe siècle : « toute l'information [sur les amérindiens] est viciée par le fait que Colomb, a décidé de tout d'avance » (Todorov, 1991 : 57). Ainsi, dans le regard de Colomb, les amérindiens n'ont ni langue ni culture ; ils sont crédules, lâches mais gentils, et toutes ses observations ultérieures ne feront que confirmer ces préjugés. Les discours sur l'autre traduisent parfois moins la culture observée, que la façon qu'une culture a de voir les « autres » et la façon dont elle se voit elle-même (Lesaffre, Schall, 2008).

À l'heure actuelle, plusieurs indices indiquent un changement de regard sur l'autre, à la fois dans les textes scientifiques et dans les discours de vulgarisation (au musée par exemple). L'autre n'est plus, depuis longtemps, le sauvage à coloniser, mais un *alter ego* qu'il faut comprendre dans sa différence et dans ses points communs avec « nous »[75].

[75] Ce changement de regard sur l'autre est d'ailleurs l'objet d'une thèse en cours, menée notamment sur le musée du Quai Branly, par Gaëlle Lesaffre (Université d'Avignon / Université du Québec à Montréal).

Michael Ames (1992 : 49-51) étudie les manières dont l'anthropologie structure la façon dont nous pensons les autres cultures, à travers l'étude de l'évolution des musées. Il décrit quatre manières successives d'exposer une autre culture[76] :

- au tout début de l'histoire des musées, avant même la création de l'anthropologie comme science, les objets sont classés comme des objets merveilleux et de délectation, à collectionner comme des souvenirs, des curiosités récupérées à l'occasion de voyages. On les sélectionne surtout parce qu'ils sont exceptionnels ;
- les premiers musées d'anthropologie deviennent professionnels à la fin du XIXe siècle. Un des objectifs typiques de ce type de musée est de présenter des objets de sociétés primitives. L'étude de ces sociétés est considérée comme une part des sciences de la nature et donc, on classe encore les objets selon l'origine, ou la similarité de leur forme et on les compare. C'est une forme d'exposition qu'on peut voir encore aujourd'hui ;
- avec l'anthropologie moderne et le contextualisme, on commence à contextualiser les objets, simulant leur culture d'origine. Les objets d'une culture sont regroupés pour illustrer un mode de vie, afin de rendre leur signification, leur usage. En même temps, la perspective formaliste se développe : les spécimens ethnographiques sont considérés comme des objets d'art, la forme devient plus importante que le contenu, la signification ;
- plus récemment, certaines expositions sont faites en collaboration avec l'autre, l'autochtone ; ce qui apporte un point de vue de l'intérieur de l'autre culture ; c'est surtout le cas au Québec où certains des discours sur les amérindiens sont soumis à leur approbation.

Récemment, un changement de regard sur l'autre est affirmé par les instances muséales. Ce changement est particulièrement visible lors du démantèlement du musée de l'homme à Paris, qui a donné lieu au projet du musée du quai Branly (Lesaffre, Schall, 2008). Le projet initial a toujours affirmé porter un « nouveau regard sur les civilisations extérieures à l'Occident » (Coll. Quai Branly, 2006). Une page semble avoir été tournée grâce à ce projet.

> « Celle du Musée de l'Homme, où le « tout-science » ne permettait nullement de considérer l'objet en tant qu'œuvre d'art. Mais aussi celles de l'anthropologue, de son regard froid et trop enclin à juger. Le chapitre des considérations purement esthétiques du Musée des arts d'Afrique et d'Océanie, qui ne permettait pas au visiteur de donner un contexte, un univers à l'objet, semble bien loin lui aussi. »

Hélène Cerutti, directrice du développement culturel au Quai Branly affirme ainsi sa volonté de dépasser une vision esthétique des collections pour une réelle rencontre de l'autre.

---

[76] Plusieurs types de discours sur l'autre se succèdent mais peuvent aussi coexister à une même époque.

> « C'est un lieu qui participe au dépassement de la simple jouissance esthétique face aux œuvres toujours menacée par l'écueil du voyeurisme pour mieux les contextualiser, questionner notre mémoire et notre regard sur l'autre. » (Coll. Quai Branly, 2006 : 23).

Cette promesse assez générale d'un nouveau regard sur l'autre ne se retrouve pas forcément dans la mise en scène, mais est à la base de nouvelles expériences. Aude Seurat et Adeline Wrona (2008) soulignent par exemple une mutation visible à la Cité de l'Immigration. Les récits de vie s'y multiplient et on assiste à un effacement du dispositif de médiation. Ces deux éléments favorisent une rencontre plus directe du passé. Ce n'est plus une institution qui parle des immigrés ou des spécialistes qui parlent du migrant par l'intermédiaire de l'institution, mais des immigrés qui parlent d'eux-mêmes au visiteur. Cette rencontre directe et cet effacement du dispositif de médiation posent néanmoins des problèmes dans l'interprétation du discours, comme le soulignent les auteures de cette étude.

Cette tendance au rapprochement de l'autre trouve des résonances avec « l'ère du témoin » décrite par Annette Wieviorka. Comme l'explique Jacques Walter (2003), « la multiplication des témoignages médiatisés va de pair avec une tendance à la personnalisation du rapport à l'événement » (*ibid.* : 16). La question du témoignage articule ainsi les dimensions collectives et individuelles de l'événement historique et trouve une utilité dans la transmission des savoirs.

> « [Le témoignage devient] un moyen d'accès à une expérience humaine singulière [et aussi] une interrogation sur le sens actuel d'une relation à un passé respecté mais mis à distance. » (Gellereau, 2006a : 63).

Pour Jacques Walter (2003), l'ère du témoin a également atteint la télévision : « la forte présence de témoins, sur tout type de sujet, serait le propre de la télévision de ces dernières années » (*ibid.* : 17). Isabelle Veyrat-Masson (1990) souligne aussi que depuis les années soixante-dix, les historiens participent de plus en plus aux émissions de télévision et le monde de l'histoire et de la télévision s'imbriquent de plus en plus. Le débat historique perd alors de l'importance au profit du témoignage, qui devient une pratique complexe.

> « [C'est] un discours et une pratique à la frontière de plusieurs mondes – profanes et savants – avec des tensions, des phénomènes de coupures et de coutures entre diverses conceptions de ce que serait la bonne forme testimoniale. » (Walter, 2003 : 17.)

Toutes ces tendances expliqueraient en partie les nouvelles expériences télévisuelles dans le domaine ethnologique notamment avec *Voyage en Terre inconnue*. Cette émission amène une star à la découverte d'un peuple éloigné. Celle-ci témoigne physiquement de la difficulté de vie de ces peuples, de leur humour ou de leur humanité et symbolise la rencontre entre l'occidental et le non-occidental. Ce faisant, l'identification du spectateur à l'un des éléments du film facilite finalement le rapport à l'autre. Cette émission, qui rencontre un large succès populaire, recueille autant de critiques que de discours favorables, y compris de la part des ethnologues, mais ce n'est pas le sujet ici. Dans le cas de l'archéologie, alors que l'autre n'est donc plus « rencontrable », on peut se demander si des changements affectent également le regard qu'on

porte sur lui.

1.3.2. La mise en exposition de l'archéologie et la tendance à la reconstitution

La mise en scène de l'archéologie au musée a évolué elle aussi, dans le sens d'une rencontre avec l'autre. Comme on va le voir, l'accent est mis sur l'expérience du visiteur et sur l'humain plus que sur les objets qu'il a produits.

Daniel Arsenault (1990) distingue par exemple, pour les expositions précolombiennes, trois types d'expositions qui existent en parallèle : les expositions d'art, les expositions didactiques-scientifiques simples et les expositions didactiques-scientifiques contextuelles.

> « Le premier type, qui en est la forme la plus simple, consiste à mettre en valeur les qualités purement esthétiques des objets exposés. Le deuxième, à caractère plus scientifique et didactique, exige que des informations techniques, voire anthropologiques, soient affichées avec l'objet pour signifier le contenu culturel et historique. Dans le troisième cas, on procède à la reconstitution de contextes originels afin de donner au public une image qui se veut réaliste du passé précolombien. » (*ibid.* : 81.)

Pierre Desrosiers (2005) distingue quant à lui, trois grandes phases dans la muséologie de l'archéologie au Québec, qu'il calque sur les trois grandes périodes d'évolution des musées de sciences décrites par Bernard Schiele (1998) et Emlyn Koster (1995). La typologie est fondée sur le rapport entre l'objet et le passé, c'est-à-dire « le type d'interrogations émises sur l'objet pour aborder l'étude du passé » (Desrosiers, 2005 : 160). Les deux premières phases seraient déjà bien établies et la troisième serait émergente. La première génération de musées ordonne le passé en identifiant les objets dans le temps et l'espace : elle est identifiée par des caractères descriptifs et interprétatifs, permettant de rester le plus neutre possible vis-à-vis de la description du passé qui en résulte. L'objet doit donc parler de lui-même et le visiteur peut l'interpréter comme il le souhaite. La seconde génération de musées (depuis les années quatre-vingt) reconstitue le passé et propose une manière d'appréhender le passé en y ajoutant des récits liant les descriptions et interprétations. La troisième génération reprend les acquis des deux autres et y ajoute une nouvelle dimension : un regard en fonction des préoccupations actuelles et le statut de l'objet change alors.

> « Par rapport au musée de deuxième génération où l'objet est davantage un témoin du passé, l'objet du musée de troisième génération se révèle par un contexte et prend sa signification dans son rapport à l'être humain. Il participe à un questionnement dynamique sur le passé. » (*ibid.* : 164.)

C'est alors que le rapport au passé devient « plus intime et moins général qu'auparavant » (*ibidem*). Cette tendance marque donc un pas vers l'humanisation et l'« intimisation » du rapport au passé. Le passé n'est plus seulement une contrée inconnue, mais une contrée habitée. Pour cela, le statut du vestige et sa mise en scène changent. Les résultats de l'étude d'Émilie Flon (2005)

sur des musées d'archéologie français et québécois montrent également l'importance, dans la muséologie d'immersion, de la spectacularisation des savoirs et des « personnages-médiateurs », c'est-à-dire de personnages fictifs, prétendument venus du passé, qui permettent une immersion dans le passé (*ibid.* : 301).

Au Québec, la muséologie est aussi infléchie par la participation des autochtones dans le processus de mise en exposition. Ce mouvement de « réappropriation culturelle » des premières nations exige (en théorie du moins) une participation dans l'interprétation de leur histoire et de leurs faits de culture. Cette « ingérence » est parfois mal vécue par les équipes qui mettent en place des expositions. À ce propos, Paul Carpentier (1994) décrit ainsi la participation des autochtones comme une difficulté supplémentaire dans le montage d'exposition.

> « Comme si la structure de l'équipe de projet [...] n'offrait pas suffisamment d'embûches à un travail qui devrait normalement reposer sur un langage commun, des échanges ouverts et l'interprétation des savoirs, un autre facteur intervient désormais lorsque le sujet traité touche à une civilisation autochtone. [...] Les promoteurs de ce mouvement cherchent non seulement à obtenir leur autonomie gouvernementale complète [...] mais ils exigent, parfois sans faire place au compromis, l'exclusivité dans l'interprétation de leur histoire [...] ou encore, leur droit de révision des interprétations qu'en font les non-autochtones. » (*ibid.* : 23.)

Ce point visiblement sensible est intéressant au plan du discours : le représentant contemporain de l'autre devient un partenaire de l'énonciation. Ce retournement, propre à l'archéomuséologie québécoise, cède donc la parole à « l'autre » sur « lui-même » (ou du moins sur ses ancêtres).

Cette spécificité mise à part, on peut établir des ponts entre le modèle québécois et le modèle français grâce aux analyses du fonctionnement sémiotique de l'exposition, et notamment celles de Peter Van Mensch (1987) qui distingue la muséologie d'objets et la muséologie d'idées : « la première renvoie aux musées dont le mode de fonctionnement et la présentation sont fondés sur les objets de collection, la seconde sur la présentation des savoirs et des objectifs » (Belaën, 2004 : 271). Rapportées au modèle de Pierre Desrosiers, ces deux muséologies correspondent aux première et deuxième générations de son modèle. Jean Davallon (1999) décrit une troisième catégorie, celle de la muséologie de point de vue qui ne se centre ni sur l'objet ni sur le savoir mais sur le visiteur et qui constitue notamment les muséologies d'immersion.

> « La modalité d'accès au « monde utopique » de l'exposition s'inverse : ce n'est plus la rencontre d'objets matériels mis en espace dans l'exposition qui sert d'entrée vers ce monde [comme dans la muséologie d'objet], mais c'est la matérialisation de ce monde qui va servir d'enveloppe à la rencontre avec les objets. L'exposition met alors en œuvre cette particularité qui la caractérise de faire de la visite une représentation fictive dont le visiteur est l'acteur principal et qui est composée de microséquences développées à partir des points d'arrêt du visiteur et s'enchaînant selon un scénario qui correspond au déroulement de la visite. » (*ibid.* : 251.)

Ce troisième type de mise en exposition induit ainsi des « représentations fictives » et un « scénario » qui font penser à la troisième génération de musées de Pierre Desrosiers. Elle utilise donc la narration plus que les autres. Émilie Flon (2005), qui s'intéresse surtout à ce type de muséologie, étudie ce qu'elle appelle la « spectacularisation » ou à la « disneylandisation » des savoirs archéologiques dans ces expositions.

> « [Elle serait] une construction discursive particulière de l'exposition (une stratégie communicationnelle) qui se focalise sur l'expérience qu'elle peut faire vivre aux visiteurs par la mise en scène et les reconstitutions, et ceci parfois au détriment de l'authenticité des objets exposés et de la véracité des savoirs mobilisés [...] alors que ces règles sont constitutives de l'exposition patrimoniale. » (*ibid.* : 34.)

Pour l'auteure, la contextualisation est une des caractéristiques essentielles de cette mise en exposition. Esthétique dans un premier temps, elle sert maintenant surtout à la compréhension scientifique des objets. La contextualisation apparaît aujourd'hui « comme une nécessité scientifique et une nécessité de médiation » (*ibid.* : 43) permettant notamment au visiteur de vivre une « expérience ». La contextualisation répondrait ainsi à l'évolution générale des sciences humaines (anthropologie, histoire culturelle, histoire totale) qui s'orientent vers une reconstitution intégrale d'une culture à une époque donnée.

1.3.3. La visite guidée et les reconstitutions historiques

D'autres formes de diffusion des savoirs et vestiges archéologiques comme la visite guidée ou les reconstitutions historiques font ce même recours, d'une part à la narration (récits de vie notamment) et d'autre part à des personnages-médiateurs, prétendument venus du passé (humanisation du point de vue et effacement du dispositif de médiation).

D'abord, on observe depuis une dizaine d'années, une augmentation des reconstitutions historiques en costumes. Il s'agit de formes hybrides de présentation des savoirs, pouvant cumuler présentation didactique sur le mode de la visite guidée, objets authentiques et / ou reconstitués et présentation plus ou moins spectaculaire (des courses de chevaux à la reconstitution des gestes artisanaux). Elles sont réalisées par des professionnels du spectacle ou par des amateurs d'histoire et d'archéologie (souvent des chercheurs). Elles oscillent donc entre la recherche expérimentale et la mise en spectacle des savoirs. La plus connue des reconstitutions est celle du Puy-du-Fou : il s'agit d'un parc d'attractions reconstituant une cité médiévale, une villa gallo-romaine, un amphithéâtre romain avec des combats de gladiateurs, etc. Très controversé pour la « disneylandisation » des savoirs à laquelle il participe, le Puy-du-Fou a vu apparaître des concurrents qui affichent une approche plus « scientifique ». C'est le cas notamment de Guédelon, site qui reconstitue un château médiéval avec les moyens et matériaux de l'époque. Des bénévoles en costume d'époque travaillent ainsi à sa construction sous les yeux des visiteurs.

Hormis ces parcs d'attractions ouverts toute l'année, des événements se développent également partout en France. *Arelate* associe reconstitutions historiques et expositions, spectacles et diffusion de films documentaires et de péplums sur l'Arles Antique. Les reconstitutions historiques de Sierck-les-Bains ou de Saint-Romain-en-Gal sont également devenues des événements annuels à succès. Ces reconstitutions permettent une « rencontre » avec l'homme du passé : le visiteur peut voir et échanger avec un « personnage-médiateur », qui est (une représentation de) l'homme du passé, en chair et en os. L'expérience est la composante essentielle de ce genre de présentation et satisfait l'envi du spectateur d'aller dans le passé et de rencontrer ses habitants.

Les visites guidées traditionnelles peuvent également être menées par des guides en costumes, qui prennent à leur charge le discours sur le passé. La tendance, à l'origine anglo-saxonne, a envahi les visites françaises. Ces mises en scène sont notamment étudiées par Michèle Gellereau (1998, 2003, 2005, 2006b). Elles reposent sur des personnages qui fonctionnent comme des types et des organisateurs textuels.

> « Ils fonctionnent comme des marqueurs typologiques (le « mineur de fond », archétype du monde de la mine, « l'enfant ouvrier du textile » symbole de l'exploitation), comme organisateurs textuels (de nombreuses visites de site minier reconstituent « la journée du mineur », « la saga des familles du textile » oriente un parcours en ville), et lieux d'investissement de la part du récepteur (sentiments d'admiration ou de compassion pour l'ingéniosité ou le courage des héros). » (Gellereau, 2005 : 125-126.)

Le guide n'est alors plus un homme du présent, représentant de l'institution muséale ou de la communauté scientifique. Sa référentialité paraît décisive dans le rapport qu'il construit au lieu : il est un représentant du passé, dont il vient prétendument et il « renvoie » à cet autre monde. L'homme du passé (ou du moins sa représentation) devient alors un énonciateur ou au moins un co-énonciateur du récit de la visite et l'histoire devient une histoire racontée par quelqu'un de proche du visiteur.

> « Les « histoires officielles » n'ont plus bonne presse et il est de bon ton, dans la construction des récits patrimoniaux, tant par les médias que pour les visites de sites mémoriaux, de faire appel aux témoignages individuels, à la mémoire de grands témoins, de confronter récits scientifiques et subjectifs, de proposer aux « acteurs sociaux » de participer à une interprétation discursive des traces mémorielles [...] la mise en scène de ces récits et la recherche de publics réorganise l'interprétation du passé avec les autres et se place dans un processus dynamique de construction de soi. » (Gellereau, 2003 : en ligne.)

Les discours de vulgarisation sur l'autre et sur l'homme du passé ont donc tendance à évoluer dans les médias traditionnels tels que le musée ou la visite guidée. Le regard sur l'autre se modifie et l'on cherche des moyens de le rapprocher du visiteur ou du spectateur ; d'en faire un intime. Ce processus semble passer par une mise en scène de l'autre (ou de sa représentation), la mise en place de récits patrimoniaux et testimoniaux et un effacement du dispositif de

médiation. Ces différentes formes de présentation ne se retrouvent probablement pas en l'état à la télévision, parce que ce média présente des caractéristiques médiatiques différentes de celles du musée. Mais comme nous allons le voir, la télévision semble également aller vers une recherche de l'intime.

1.3.4. La télévision et l'orientation vers l'intime

On a vu que la télévision est un média de l'intime et de la proximité et que ces caractéristiques rendent la relation à l'autre et au passé spécifique. Depuis une vingtaine d'années, trois tendances peuvent être observées à la télévision : une tendance au mélange des genres, une tendance à créer un flot d'émissions qui se succèdent et se ressemblent (créant un univers uniformisé dans lequel le spectateur peut se sentir « en famille ») et surtout, une tendance à la multiplication et à l'accumulation dans les mises en scène des indices de contact, pour créer l'illusion d'une télévision du contact (Charaudeau, 1997 : 18). La télévision tendrait donc à se rapprocher plus encore du spectateur et conséquemment, à rapprocher l'univers référentiel dont il fait la monstration. D'ailleurs, les conférences de presse des chaînes pour la rentrée 2009 s'orientaient ouvertement vers une recherche de proximité avec le spectateur : la multiplication des déplacements dans les régions ou même la présentation du JT de M6 debout prétendent y concourir.

Cette recherche de proximité passe notamment par une recherche d'intimité avec le spectateur, de partage d'émotions. Le dévoilement de l'intime à la télévision n'est pas un phénomène nouveau : des émissions et talk-shows tels que *Psy Show*, permettaient aux anonymes de se mettre à nu (au propre comme au figuré) dès les années quatre-vingt. Ce qui est plus nouveau, souligne François Jost (2008), c'est que la télévision nous propose de plus en plus de faire l'« expérience » intime de l'autre. Il cite notamment le cas des séries fictionnelles comme *Grey's Anatomy* ou *Desperate Housewives*, qui sont narrées par une voix over qui est celle d'un des personnages de la série. Cette focalisation interne permet non seulement de connaître le héros et ses sentiments les plus intimes, mais aussi de s'identifier à lui.

Cette recherche de proximité et d'intimité avec l'autre se manifeste également dans les documentaires, notamment ethnologiques. *Rendez-vous en terre inconnue*, que nous avons évoqué précédemment permet, par la médiation de Frédéric Lopez (le présentateur et producteur) et la star invitée, de rentrer dans l'intimité des peuples : la maison, la famille, mais aussi les sentiments et valeurs de ces hommes sont mis à nu. Par leur biais, le spectateur est invité à « partager » la vie d'un groupe. On s'intéresse moins à une ethnie, une culture qu'à un ensemble de personnalités avec des caractères affirmés – parfois mauvais, parfois drôles mais toujours attachants – qui incarnent la culture en question. Cette centration sur quelques personnages

permet de les connaître de façon intime, mais efface aussi selon nous, ce qui les rend trop différents du spectateur (mais là encore, ce n'est pas le sujet).

Dans le cas de l'archéologie, il n'est forcément pas possible d'envoyer un présentateur-médiateur au contact de l'homme du passé (du moins sans ébrécher la crédibilité de l'émission[77]). L'homme du passé n'est pas « rencontrable » et doit donc être représenté, ce qui pose des problèmes spécifiques, sur lesquels nous reviendrons longuement dans la section suivante. Actuellement, des moyens techniques permettent de produire des images très réalistes du passé. Les moyens développés pour la fiction cinématographique sont mis au service du documentaire archéologique, les moyens financiers investis dans les documentaires permettent un large recours aux trucages. Tout un panel de possibles se présente aux réalisateurs de films archéologiques : de la simple évocation orale à la reconstitution en trois dimensions (3D) de paysages, de monuments ou même d'hominidés. La possibilité de voir le passé comme on ne l'a jamais vu avant ou ailleurs est une révolution technique et une révolution symbolique : seul un média audiovisuel comme la télévision nous permet de vivre une expérience dans le passé qui soit, de plus, attestée scientifiquement[78]. Ce désir actuel de créer du lien se répercute ainsi sur la représentation du passé.

> « La télévision avide de créer du lien social qui lui permet de rassembler devant le petit écran des millions d'individus, a souvent projeté dans le passé les désirs du temps présent. » (Veyrat-Masson, 2008 : 203.)

Et puis, il devient possible d'incarner le passé en des personnages-clefs pour intéresser le public correspond finalement à mettre de la « chair autour de l'os ».

> « La découverte du énième squelette romain, du énième pot péruvien ne soulèvera aucun émoi, mais si vous présentez comme pouvant être la grand-mère de Jules César ou le crachoir d'Atahualpa, vous ferez les gros titres et peut-être obtiendrez-vous une interview télévisée. » (Pesez, 1997 : 5.)

Pour conclure, l'instigation d'une relation au passé et à l'homme du passé s'inscrit ainsi très directement dans la problématique générale de la « relation à l'altérité ». La question de la relation au passé recouvre ainsi des tensions et enjeux également présents en ethnologie ou en anthropologie notamment. Et puis, il y aurait actuellement, dans la société et à la télévision, un terrain actuel fertile à un nouveau regard sur l'autre, qui pourrait potentiellement impacter sur la représentation de l'homme du passé à la télévision. Mais la question de la relation au passé pose également d'autres problèmes et questions, liés aux spécificités de l'archéologie et de la télévision et de leur produit.

---

[77] *La caméra explore le temps* a tenté d'introduire dans les reconstitutions du passé, les présentateurs qui posaient des questions directement aux représentants des hommes du passé. Mais cette tentative avait été rapidement abandonnée car taxée de « ridicule ». Comme on le verra, ces tentatives ne sont cependant pas abandonnées à la télévision.

[78] On l'a vu : l'attestation scientifique est une des conditions de l'opérativité symbolique des vestiges et de l'exposition, si l'on en croit Jean Davallon (2006).

2. Les spécificités médiatiques de l'objet : représenter l'absence à la télévision

On l'a dit, le média télévision est un média de l'image en mouvement et du son (audio-visuel). Évoquer le passé dans les émissions d'archéologie pose ainsi indirectement mais de façon appuyée, le problème de son évocation et de sa représentation à l'image. La reconstitution en archéologie pose toujours des problèmes de fond, concernant notamment la possibilité de reconnaître ou non les frontières qui séparent la réalité (les savoirs scientifiques) de la fiction (les reconstitutions du passé sont des hypothèses avant tout). Cette section analyse les questions soulevées par la représentation de quelque chose d'absent (le passé) dans les émissions de télévision sur l'archéologie. Elles permettent, comme les questions précédentes sur l'altérité, de problématiser la question. Elles ne constituent pas un point central de la recherche (notre objectif n'est pas de savoir comment on distingue la réalité et la fiction dans une émission) mais constituent néanmoins un point important qu'il n'est pas possible d'ignorer quand on pose la question de la relation au passé. L'enjeu qui se dessine finalement dans cette section est de savoir comment les relations proposées au passé sont déterminées ou infléchies par la question de la représentation ou non du passé.

2.1. Représenter le passé à l'image : un choix avec des conséquences

L'évocation du passé à la télévision passe le plus souvent par sa représentation à l'image, qui est l'axe de la relation. Mais la représentation du passé est d'abord un choix ; choix qui pose certains problèmes.

2.1.1. Plusieurs possibilités pour évoquer l'homme du passé

On l'a vu, les documentaires ethnologiques peuvent envoyer une caméra saisir le mode de vie de l'« autre ». En archéologie, ce n'est pas possible : l'archéologue n'a pas la possibilité de rencontrer son objet d'étude. L'archéologue doit donc « imaginer » le passé, le « restituer », l'« élaborer » à partir de données qu'il trouve et analyse. La non-existence (physique) de l'homme du passé pose ainsi un problème évident de représentation, puisque intrinsèquement, l'homme du passé n'existe plus. Pour le grand public, la rencontre avec l'autre est donc toujours une rencontre avec un représentant de l'autre. Pour mettre le spectateur en contact avec le passé et l'homme du passé, l'émission doit donc l'évoquer (par le son, la parole) ou le reconstituer (par une image plus ou moins réaliste et précise). La mise en scène, la présentation et la représentation sont trois phénomènes qui fonctionnent ensemble pour mettre en présence un objet, une personne qui n'est plus.

Le fait que l'émission de télévision nécessite des images implique logiquement pour le film archéologique de combiner des images de l'archéologue, et / ou des vestiges, et / ou du passé. Vu sous cet angle, alors que l'exposition met les visiteurs en présence des objets eux-mêmes (réels, existants dans notre monde actuel), la télévision a recours à « des techniques de représentation qui maintiennent le récepteur hors de tout contact avec l'événement originaire » (Davallon, 1999 : 37) mais qui permettent d'accéder à plusieurs mondes en même temps. S'il était difficile de proposer des reconstitutions du passé dans les premières émissions sur l'archéologie ; les moyens financiers et techniques mis à la disposition des réalisateurs de nos jours, le permettent aisément. À l'heure actuelle, ce choix est avant tout stratégique pour l'équipe qui produit l'émission. Il est alors possible de s'attacher au travail de constitution des savoirs par l'archéologue (dans le présent) ou à la reconstitution du passé elle-même (le passé) ou aux deux. C'est là une caractéristique intrinsèque de l'archéologie télévisée : le travail de l'archéologue possède une aura de mystère et d'aventure, une charge fictionnelle qui permet de centrer les émissions sur lui, ce qui n'est pas forcément le cas de sciences comme la médecine ou la biologie. Mais un discours attractif peut également résulter de la représentation du passé.

La télévision est surtout capable de montrer des mondes qu'on ne peut voir nulle part ailleurs et notamment la reconstitution du passé « comme si » on y était. Elle intègre ainsi des images du présent et des reconstitutions du passé dans un discours cohérent et fluide et en brouille parfois les frontières. Le média ouvre ainsi tout un champ de possibles dans l'instauration de relations variées au passé, plus finalement que le musée. En un sens, la représentation du passé dans le musée est toujours mise à distance par des éléments muséographiques comme la vitrine, la barrière ou la simple étiquette. À la télévision, les émissions peuvent jouir d'une liberté totale ou presque dans la combinaison des images du passé et du présent, et dans le réalisme des reconstitutions. L'ensemble peut autant favoriser une immersion ou une mise à distance du passé : les frontières entre ces mondes sont plus perméables. Ainsi, la télévision fournit une image du passé, permettant au spectateur de voir ce qu'il n'a jamais vu avant et qu'il n'aura jamais l'occasion de voir autrement ; un monde disparu qui est pourtant aussi un peu le nôtre, un être éloigné qui est pourtant un peu « nous ». Et puis, la reconstitution peut avoir une valeur attractive, voire spectaculaire, mais aussi une valeur d'illustration du discours, servant la compréhension du discours des archéologues. La tendance actuelle dans les musées et dans les visites guidées étant plutôt à la centration du discours sur le passé et sur l'autre ; on peut supposer que la reconstitution du passé prend de plus en plus de place dans les émissions sur l'archéologie.

2.1.2. Un choix qui pose potentiellement problème

Si une émission sur l'archéologie s'appuie sur une reconstitution du passé à l'image, cela suppose donc 1) une représentation du passé et de l'homme du passé et 2) l'élaboration d'une fiction narrative au sein d'un discours scientifique. Les émissions documentaires (dont la promesse est de montrer le « réel ») sont alors contraintes de mêler aux images du réel (du monde actuel : la fouille, les vestiges) à des images qui n'auraient pas existé sans la présence de la caméra (des images reconstituées du passé). On touche là à un problème, certes d'arrière-plan, mais tout à fait décisif dans la question de la relation au passé et à l'autre. La représentation du passé à l'image est problématique parce que même si elle est attestée scientifiquement par des archéologues travaillant avec la production, elle est une représentation « fictionnelle » avant tout : elle est scénarisée, inventée, supposée, repose à la fois sur des faits attestés et d'autres, imaginés. Qu'est-ce qui peut alors motiver leur utilisation ? Comment qualifier une relation reposant sur une représentation du passé ? À l'inverse, sans reconstitution du passé à l'image, est-il vraiment possible de créer un lien au passé ? Et comment alors, avec ou sans reconstitution, construire une relation au passé, à la fois symbolique et favorisant la proximité et à la fois scientifique ? Quel est le choix des émissions les plus récentes ?

Comme on va le voir, le « docufiction » pose actuellement ces questions avec force, puisqu'il est essentiellement constitué de reconstitutions. Il constitue donc un objet intéressant au sens où il est un cas extrême d'une stratégie de mise en relation au passé, qui opte pour une représentation réaliste du passé, une « rencontre directe » avec l'homme du passé et le plus souvent, l'évacuation de l'archéologue. Mais comme nous allons le montrer, ce n'est qu'une stratégie parmi d'autres. Les discussions autour du « docufiction » ont l'avantage de révéler ou de « mettre en lumière » certains problèmes liés à l'utilisation de la reconstitution du passé qui peuvent se poser dans d'autres types d'émissions. Ce sont donc d'excellents objets d'étude qui accentuent les éventuels problèmes liés au mélange de « fiction » et de « réalité » dans le discours de vulgarisation. Cette discussion de ce que l'on appelle le « docufiction » nous permettra donc d'affiner notre problématique (et aborder le problème de la fiction), mais sans pour autant en faire le centre de la recherche. En d'autres termes, l'approche du docufiction sert à discuter l'apport de la fiction dans la construction d'une relation au passé et à cerner les problèmes qu'elle peut poser dans la compréhension du discours.

2.2. Le cas du docufiction : un « genre » récent qui pose différents problèmes

L'odyssée de l'espèce de Jacques Malaterre restitue l'histoire de l'humanisation de la planète grâce à des images de synthèse et des scènes jouées par des acteurs costumés, et sans intervention d'archéologue[79]. Diffusé en 2003 en *prime time* sur France 3, ce docufiction a obtenu une audience alors exceptionnelle pour une telle émission : 8,3 millions de spectateurs. Le docufiction a alors été l'objet de toutes les attentions de la presse, de plusieurs émissions de télévision dites « réflexives » et des chercheurs concernés par la télévision. Ces travaux vont nous permettre dans un premier temps, de définir le docufiction. Nous verrons ensuite dans quelle mesure ces observations peuvent éclairer la réflexion sur la relation à l'autre proposée à la télévision.

2.2.1. Une difficulté générale à définir le « docufiction »

La presse insiste d'abord sur le mélange des genres duquel serait issu le « docu-fiction », « docufiction », « documentaire-fiction » ou encore « docudrama » ; termes les plus souvent utilisés comme synonymes. Le mélange des genres est une pratique courante de la télévision, qui a déjà permis l'apparition d'autres genres « hybrides » comme par exemple la téléréalité, les fictions-documentaires ou les reconstitutions judiciaires. Mais le docufiction a déchaîné des critiques plus vives et il semble difficile de s'entendre sur une définition unique.

On le décrit le plus souvent comme un mélange de savoir et d'imaginaire ou plus fréquemment comme un mélange de « documentaire » et de « fiction ». Le premier terme prévaudrait sur le second de par sa situation dans l'expression : c'est donc un documentaire qui utilise des images de fiction. La fiction permettrait de reconstituer des faits réels lorsque les archives n'existent pas (alors que la caméra ne pouvait pas fixer ces scènes passées).

L'utilisation de la fiction (au sens de « mise en scène ») dans le documentaire n'est pas nouvelle : même les documentaires des premiers temps y ont eu recours. On pense à la scène où Nanouk l'esquimau mime avec humour une scène de pêche dans le film éponyme de Robert Flaherty en 1922, ou celle où une chèvre tombe de la montagne et est filmée plusieurs fois (et donc jetée plusieurs fois du haut de la montagne) pour montrer plusieurs angles de vue et dramatiser une scène de *Terre sans pain* de Luis Buñuel en 1933. Ces scènes ne sont que deux exemples d'une pratique courante et déjà ancienne de mise en scène des documentaires. Au fil de l'histoire du documentaire, il s'est affirmé comme un type d'écriture du réel scénarisé et qui expose un point de vue. Ce qui serait nouveau alors, ce serait les moyens utilisés pour réaliser ces mises en scène. C'est du moins le point de vue exposé par Jacques Malaterre lors d'un entretien en 2004. Les budgets des productions internationales en nette augmentation et les avan-

[79] Tout au moins pour la version courte, celle diffusée en *prime time*.

cées techniques en matière de 3D notamment, débouchent sur la possibilité de représenter le passé avec de plus en plus de réalisme. Le spectateur peut alors faire « comme si » il assistait vraiment à une aventure dans le passé, ce qui naturellement, change son rapport au passé (tout comme l'immersion au musée). Le réalisme de la reconstitution est crucial pour accomplir ce « comme si ».

> « Le principe du documentaire fiction, c'est faire comme si on avait pu faire un bon de 300.000 ans ou 600.000 ans avant notre ère et aller filmer véritablement l'aventure de nos ancêtres. Alors [...] si à un moment j'ai un élément qui n'est pas réaliste, qui fait « accessoirisation », décor 3D, ça détruit forcément le principe du documentaire fiction et ça devient reconstitution et là, à ce moment-là, je crois que le téléspectateur n'adhère plus à l'histoire. » (Jacques Malaterre dans *Plus clair* diffusé le 06.03.2004 sur Canal +.)

L'INA (Coll. INA, 2006) a également interrogé ce type de films, au cours d'un cycle de séminaires et débats. D'abord parce que le docufiction concerne la problématique du mélange des genres et que donc, il interroge les chercheurs et les professionnels. Ensuite, parce que les techniciens et cadres de l'INA éprouvent de la difficulté à identifier les programmes conservés et mis à disposition des chercheurs à l'Inathèque[80]. L'INA part également de la définition la plus simple du docufiction comme « un mélange de documentaire et fiction » et l'enrichit ensuite.

> « Le documentaire-fiction est donc un documentaire par ses objectifs (instruire, informer) et ses moyens (expertise scientifique, archives...) et une fiction par sa forme (structure narrative, dialogues fictifs, reconstitution, décors recréés...). » (*ibid.* : 5.)

Cette définition subordonne ainsi les images de reconstitution au contenu documentaire et place la spécificité du docufiction au niveau de sa forme : une forme narrative qui utilise les procédés de la fiction. Il s'agirait d'un « moyen » formel pour diffuser des contenus. Mais le document de l'INA souligne aussi que le docufiction s'éloigne du documentaire dans la mesure où « la narration peut primer sur la science », où « à l'instar d'une fiction, le docu-fiction est le plus souvent diffusé en *prime time* » et où « son budget est en général supérieur à celui des documentaires traditionnels » (Coll. INA, 2006)[81].

L'INA différencie enfin le docufiction et le docudrama : le « docu-fiction » serait plus proche du documentaire et le « docu-drama », plus proche de la fiction. Il existerait également plusieurs types de docufictions « selon le dosage de réel et de fiction qu'on y trouve » : 1) le documentaire-fiction : « documentaire relativement traditionnel intégrant une part de reconstitution fictionnelle pour « boucher les trous » lorsque les archives n'existent pas », 2) la fiction-

[80] L'établissement de critères de définition s'avère nécessaire pour que les émissions semblables (du même genre) soient recensées de la même manière dans la base de données. Dans cette dernière, il y a donc des « documentaires », des « reportages », des « magazines », « journaux télévisés » (etc.) et aussi des « docufictions » depuis 2004.

[81] Si les deuxième et troisième traits semblent caractéristiques, il peut paraître surprenant d'opposer si frontalement « narration » et « science », sans par ailleurs les définir. Mais nous y reviendrons.

documentaire : « œuvre de fiction intégrant des archives et/ou un commentaire en voix off, et/ou des témoignages d'experts, l'objectif est nettement de documenter, expliquer, analyser », 3) la fiction inspirée de faits réels : « tournée comme une fiction, diffusée comme une fiction, mais tirant son scénario d'un fait divers ou d'un événement historique » (Coll. INA, 2006). Si l'on s'en tient à ces définitions, la plupart des documentaires qui offrent des reconstitutions du passé à l'image seraient en fait des documentaires-fictions. Par ailleurs, cette distinction n'est pas employée dans la base de données des émissions de l'Inathèque (nous y reviendrons). Une étude de celle-ci en 2009 permet également de constater que certains documentaires ont été requalifiés en « docufictions » *a posteriori*[82].

Trois recherches consultables à l'Inathèque ont sans doute inspiré les réflexions menées à l'INA. Camille Monchaux (2004) et Sophie Thorez (2004, 2005), tentent de définir le docufiction *L'odyssée de l'espèce* à travers l'analyse de paramètres externes et d'indices internes[83]. Pour Camille Monchaux (2004), la version longue est un documentaire parce qu'elle inclut, entre les scènes de reconstitutions, des interviews de scientifiques et la version courte, une « fiction basée sur des faits scientifiquement prouvés »[84]. Elle aurait ainsi tous les traits d'une fiction mais afficherait une promesse documentaire. Pour Sophie Thorez (2004, 2005), la version longue de *L'odyssée de l'espèce* serait également un documentaire mais la version courte serait un docufiction ; nuance qui n'apporte pas vraiment de distinction dans les faits, entre les deux auteures.

Dans ces recherches, les docufictions utilisent les ressorts de la fiction avec une intention documentaire (rappelée par la présence de la voix off) et surtout, la seule présence d'un archéologue peut donc faire changer le film de catégorie : d'un docufiction ou d'une fiction, il passe au statut de documentaire. Pourtant, les reconstitutions restent les mêmes et suivent les mêmes procédés. Sans vouloir trancher sur cette question de fond, qui renvoie au genre, on peut se demander si la présence du scientifique a un impact tel sur la relation proposée au passé.

---

[82] C'est le cas notamment de *À la recherche du pharaon perdu*, qui est une émission de 52 minutes réalisé par Pierre Stine, diffusée le 5 octobre 2003 sur France 3. Elle raconte la fouille d'un archéologue à la recherche d'un pharaon et qui découvre en fait, le tombeau d'un prêtre et de sa famille. Les scènes sur la famille du prêtre sont reconstituées avec des acteurs et le recours de la 3D. Si les reconstitutions occupent une part importante du film (en termes de temps et d'importance), ce n'est qu'une partie du dispositif. Néanmoins, une seule des onze diffusions a été catégorisée dans le genre « docufiction ». Nous reviendrons largement sur ces ambiguïtés avec l'étude du corpus d'émissions (chapitres 6 et 7), mais notons qu'il paraît difficile, à l'INA, de distinguer ce qui est « docufiction » de ce qui ne l'est pas.

[83] Les paramètres externes peuvent être : le paratexte, le titre, le générique, l'avertissement post et pré filmique, l'autopromotion de la chaîne, la promotion sur la chaîne, les interviews et reprises dans la presse et les indices internes sont les acteurs, les décors, la dramaturgie, etc.

[84] Pour l'auteure, quatre éléments indiquent que le film est une fiction : 1) une relation non indicielle entre les images et le monde, qui prétend montrer le passé, 2) des reconstitutions avec des acteurs et des illusions avec des images de synthèse : il y a des reconstitutions fictives ou « représentations », illusion avec la 3D et feintise parce que les reconstitutions n'existent pas dans la réalité, 3) un scénario existe, alors que les documentaires ne suivent habituellement qu'une « hypothèse de scénario » (c'est-à-dire une idée de ce à quoi pourrait ressembler le documentaire fini), 4) d'autres indices comme la présence d'acteurs, des décors, une dramaturgie jouant sur l'affect et l'identification.

Si oui, quel est réellement son poids ? Change-t-il quelque chose du statut des reconstitutions ? Ceci nous semble être un point tout à fait décisif dans l'appréhension de la frontière entre docu et fiction mais aussi dans l'appréhension de la relation au passé : le rôle de l'archéologue dans les émissions semble déterminant.

Enfin, dans un ouvrage spécifiquement dédié à ce type d'émissions, Isabelle Veyrat-Masson (2008) critique vivement le docufiction sans en donner une définition très stable. Elle oppose le docudrama au docufiction.

> « [Le docudrama] reconstitue le réel tel qu'un metteur en scène de fiction l'imagine. Ce dernier est parfois secondé par un historien ou par un journaliste [alors que le docufiction, lui, utilise les composants du documentaire] : archives, interviews de témoins ou de scientifique, utilisation de bancs-titres [...], mais y sont incorporés dans un scénario construit sur le mode narratif, des reconstitutions jouées par des acteurs et surtout – ce qui en marque la modernité – il fait largement appel à des effets « numériques ». » (*ibid.* : 94.)

Alors, le docufiction afficherait une intention pédagogique, car la voix off offrirait un « commentaire objectivé » et il serait fait par des documentaristes. Il se rapprocherait donc du documentaire. Mais il serait aussi une fiction car « les images jouées par des acteurs ou les images de synthèse ne sont pas évaluables en termes de vérité par rapport à la réalité mais en termes de vraisemblance [et que l'histoire ne s'appuie pas sur les preuves mais sur] la cohérence interne du récit » (*ibid.* : 101-102).

Au regard de ces définitions parfois contrastées, il ressort que deux ensembles de caractéristiques définissent le docufiction : une promesse ou un contrat documentaire associé au langage de la fiction. La définition doit donc tenir compte à la fois de caractéristiques formelles, internes au film et de caractéristiques externes (paratexte, annonce, titre...). Il semble cependant que ces deux caractéristiques pourraient s'appliquer à beaucoup de documentaires archéologiques qui, on l'a dit, ont besoin de représentations du passé pour le faire comprendre. Le docufiction n'est donc bien qu'un cas extrême de la reconstitution du passé.

2.2.2. Les critiques à l'égard du docufiction : le danger du mélange

Les critiques envers le docufiction sont très virulentes et peuvent donc nous faire réfléchir sur les autres émissions qui utilisent les reconstitutions. Dans la presse, ce sont les docufictions sur l'actualité qui ont causé le plus de remous : celui sur Francis Heaulme, le drame de Nanterre ou l'affaire du petit Grégory notamment[85]. La diffusion d'un docufiction sur cette

[85] Trois docufictions ont concerné ces affaires judiciaires : Francis Heaulme est un tueur en série français reconnu coupable de meurtre dans six affaires ; l'affaire Grégory est une affaire judiciaire qui a pour point de départ le meurtre en octobre 1984 et encore irrésolu, de Grégory Villemin, âgé de quatre ans ; enfin, le drame de Nanterre fait référence au meurtre de huit élus en plein conseil municipal, en 2001.

dernière affaire a même été suspendue par décision de justice. Le scandale naît alors de la représentation de l'événement, qui est forcément différente de l'histoire telle qu'elle s'est déroulée en « réalité ». Cet écart par rapport à la réalité pose surtout un problème lorsqu'un seul point de vue est posé sur une affaire judiciaire : le document risque de prendre parti et de montrer une vision partielle de l'histoire (une histoire avec parfois encore, des enjeux judiciaires en cours).

Le deuxième reproche le plus fréquemment adressé au docufiction est le côté « spectaculaire » de la reconstitution, destiné à provoquer des émotions fortes, parfois au détriment de la représentation de la réalité des faits. L'émotion serait souvent opposée au savoir : c'est une dichotomie que l'on retrouve aussi en muséologie ou dans la problématique générale de la diffusion des sciences. Du côté des réalisateurs, on postule que l'émotion facilite la mémorisation. Jacques Malaterre l'explique dans l'émission « Arrêt sur images » sur *Homo Sapiens* : « la télévision n'est pas un média de connaissance pure », elle permet selon le réalisateur, de faire un premier pas vers la science, de réveiller de la curiosité. Dans cette optique, l'émotion et la connaissance ne sont pas exclusives l'une de l'autre. Si cette recherche ne le prouvera pas, c'est un postulat qui nous semble intéressant.

Pour les documentaires archéologiques, d'autres critiques s'ajoutent à celles-ci. Les films de Jacques Malaterre utilisent des formes fictionnelles et des partis pris narratifs qui risquent de fausser l'interprétation du spectateur. C'est le cas notamment d'une scène qui a fait couler beaucoup d'encre et que nous analyserons par la suite (chapitre VII) : celle où l'on voit un Homo Erectus accoucher d'un petit Homo Sapiens, pour symboliser l'évolution de l'Homme. Cette scène d'accouchement est, bien entendu, un raccourci narratif, une ellipse qui pouvait néanmoins être mal comprise et signifier qu'Homo Sapiens était effectivement né d'un coup, contrairement à ce que l'on pense savoir aujourd'hui de l'évolution (suite à une lente évolution d'Erectus en Sapiens). La reconstitution est donc un problème lorsqu'elle peut être mal comprise.

Pour François Jost (2005) enfin, l'utilisation du terme même docufiction révèle sa contradiction. Fondée sur un oxymore, l'étiquette rend peu clair ce qu'elle recouvre. Pour l'auteur (1997, 1998, 1999), chaque genre discursif (télévisuel) est une catégorie de réception porteuse d'une promesse de relation au monde. Son modèle définit trois « modes » autour desquels se déclinent plusieurs genres. Il y aurait le mode authentifiant, le fictif et le ludique.

> « Par authentifiant, j'entends simplement que ces genres visent – ou ont visé, ce n'est pas toujours la même chose – à dire quelque chose de vrai sur le monde. [...] Ça se juge en termes de vérité, qui est une relation entre la télévision et mon monde. [...] Ce n'est donc pas seulement une information, c'est un lien qu'on pourrait dire indiciel, entre le signe et son objet, c'est-à-dire que le monde est jugé sous l'angle de la vérité [...] Par

> opposition à ça, il y a toute la zone du fictif[86] où la vérité d'une assertion ou d'une scène est jugée à l'intérieur même du monde fictif. » (Jost, 1998 : 11.). Et enfin, « le mode ludique, où les règles du jeu, mais aussi l'observation de règles sociales ou de rites (variétés), prescrivent le déroulement du temps et où les effets perlocutoires guident l'émission. » (Jost, 1997 : 12.). Ainsi, « la situation d'une émission sur ce triangle implique différents positionnements du spectateur, différents jugements du spectateur, ou différentes pressions de la chaîne pour qu'on regarde les émissions de telle ou telle façon, justement dans les bandes d'autopromotion, etc. » (Jost, 1998 : 12.)

Pour François Jost, le docufiction ne tiendrait donc pas sa promesse. Par conséquent, les usages qui en sont faits peuvent, selon l'auteur, être dangereux : la fiction « s'avance masquée », sous une promesse authentifiante. Le problème n'est donc pas dans l'utilisation de la fiction mais dans la promesse documentaire du docufiction, qui s'accompagne ainsi d'attentes et croyances spécifiques. C'est également ce qui ressort de l'analyse d'Isabelle Veyrat-Masson (2008), pour laquelle la frontière entre réalité et fiction est brouillée. D'abord parce que « les hypothèses des paléontologues perdent leur côté hypothétique devant les assertions de l'image » (*ibid.* : 118). Ainsi, le « pacte de croyance » s'opposerait à la réalité de ce que présentent les docufictions.

> « Le pacte de croyance est en effet de nature différente selon qu'il s'agit de documentaire ou de fiction : d'un côté, la réalité, le réel qu'accompagne la croyance, 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. » (*ibid.* : 185.)

Les émissions qui « prétendent faire l'histoire, reconstituer le passé, être au plus près du réel historique en mélangeant fiction et réalité » (*ibid.* : 5), sont donc en fait des « émissions-chimères issues de la fécondation entre la réalité et la fiction » (*ibid.* : 6). Ainsi, « la télévision est devenue une vaste fabrique du faux [...] : faux documents, faux dialogues, fausse psychologie, faux événements, faux personnages » (*ibid.* : 6).

> « 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 ? » (*ibid.* : 184.)

Isabelle Veyrat-Masson affirme ainsi que « la fiction est contradictoire avec l'histoire [et que seule] la vérité fonde l'histoire » (*ibid.* : 12). Elle définit la fiction comme un contenu ayant rapport avec le mensonge, le désir et le rêve ou comme une forme littéraire (marquée dans le docufiction par la présence d'acteurs). Pour Isabelle Veyrat-Masson, ce mélange est donc dangereux dans la mesure où les spectateurs peuvent mal interpréter ce qu'on leur offre : prendre pour acquis ce qui n'est qu'une parabole ou ne pas croire ce qui relève du discours scientifique par exemple. Elle oppose aussi le plaisir et l'émotion à la connaissance et au savoir, ce qui pourrait être largement discuté. Il ressort alors une impression plus ou moins vague de danger, comme

[86] Notons que le monde fictif fonctionne avec des règles intérieures dont dépend la cohérence de la fiction.

si le docufiction pouvait porter atteinte au savoir. François Garçon (2005) conclut également son panorama du docufiction historique sur un constat amer :

> « Pour ce qui concerne le documentaire historique, le métissage des genres emmené aujourd'hui par la fiction consacre le triomphe du divertissement sur un des rares territoires audiovisuels où sa domination n'était pas manifeste [...]. Cela n'est certainement pas une bonne nouvelle pour les historiens, ni pour ceux qui, au contraire du constat désabusé de Neil Postman qui tient la télévision pour un parc de loisirs, pensent que la télévision peut en certaines occasions offrir autre chose que du strict délassement. » (*ibid.* : 108).

Il ne s'agira pas ici de trancher sur le fond du problème mais bien d'intégrer ces réflexions dans le questionnement : de comprendre ce qu'apporte ou retire l'utilisation de la reconstitution dans le document télévisé sur l'archéologie en termes de relation au passé.

2.2.3. La représentation du passé ne pose donc pas toujours problème

Finalement, deux points importants ressortent de cette incartade par le docufiction. D'abord, il nous semble que les définitions du docufiction et les critiques qui lui sont adressées pourraient également être portées à l'égard de beaucoup de documentaires et reportages portant sur l'archéologie, dès lors qu'ils présentent une reconstitution du passé. Le docufiction constitue bien un cas extrême de la reconstitution et donc, d'une nouvelle relation au passé et à ses habitants. Cela dit et étant donné que les docufictions sont en fait très différents les uns des autres (nous y reviendrons), il n'est pas le seul genre à poser des questions quant à l'authenticité des savoirs, au rapport au référent, ou encore à l'utilisation d'un langage fictionnel. La plupart des documentaires qui représentent le passé peuvent en effet entretenir un rapport lâche au monde réel tout en portant une promesse authentifiante, apporter des savoirs et à la fois, faire usage de procédés narratifs, de l'émotion et du spectacle qui rendent le statut du contenu ambigu. Selon nous, c'est donc la reconstitution du passé qui peut poser problème mais seulement dans certaines situations. La question est alors : qu'est-ce que la reconstitution apporte à la relation proposée au passé et à l'homme du passé et quand pose-t-elle problème ?

Ensuite, il apparaît clairement que le véritable changement entre les documentaires actuels (appelés parfois docufictions) et les documentaires plus « classiques » n'est pas dans l'utilisation de formes fictionnelles mais bien dans une nouvelle relation proposée au passé (Schall, 2008). Et cette nouvelle relation ne peut être réduite à une promesse ou à des caractéristiques formelles (même si elles y participent). En effet, toutes les études citées le soulignent : les « docufictions » offrent une nouvelle représentation de l'homme du passé. Il est construit comme un héros de fiction, agit sur le monde, a un nom, est porteur de valeurs. La focalisation interne permet également une identification et un attachement à l'homme du passé. L'absence de l'archéologue (et du dispositif de médiation) semble également être un trait caractéristique.

Nous faisons l'hypothèse que le docufiction et certains documentaires actuels optent pour une nouvelle forme pour parler du passé. Mais est-elle le signe d'un changement profond dans la relation actuelle au passé ? Est-ce que la forme narrative seule ou la promesse fictionnelle seule permettent de créer cette relation particulière ? Enfin, dans quels cas observe-t-on un lien de proximité à l'homme du passé ? La présence de l'archéologue change-t-elle ce rapport à l'autre ? Cette seule présence de l'archéologue suffit-elle pour établir une distance critique au passé ?

Pour tenter de répondre à ces questions, un rapide aperçu de l'état de la question sur l'utilisation de la « fiction » dans la diffusion des savoirs, s'impose. Même si, encore une fois, cette question n'est pas le fond du problème de la construction du rapport à l'autre, elle en constitue une part décisive pour le cas de l'archéologie à la télévision. Cet aperçu permettra de faire de ces notions, des outils pour comprendre et analyser les relations construites au passé dans les émissions d'archéologie. En d'autres termes, on essaye d'évaluer l'impact de la question du mélange entre réalité et fiction sur la relation instaurée à l'autre et au passé et de créer des outils conceptuels pour penser la reconstitution en archéologie et son rôle dans la relation au passé.

2.3. L'usage de la « fiction » par l'archéologie

Quand une émission reconstitue le passé, docufiction ou non, elle utilise donc la « fiction ». Mais qu'entend-on par « fiction » quand on évoque les reconstitutions historiques ou archéologiques ? Dans le contexte médiatique actuel, avec l'apparition de formats hybrides au statut incertain, la question de la définition et des limites de la fiction devient de plus en plus difficile. D'ailleurs, François Jost (1995) souligne la pauvreté des outils conceptuels à disposition des chercheurs pour penser la télévision qui parle de la réalité.

> « Si l'on peut soutenir à la fois que tout film est un film de fiction (Christian Metz) et que tout film est un documentaire (Jean-Luc Godard), c'est bien que l'on n'a pas trouvé le critère qui permettrait de discriminer ce moment où le document bascule dans un autre univers de sens. » (*ibid.* : 165.)

La notion de fiction engendre généralement deux grands types de réflexions : les essentialistes pensent que certains textes sont intrinsèquement fictionnels et les conditionalistes pensent que la fiction est une option de lecture, qui demande une suspension de l'incrédulité (Genette, 1991). Nous la voyons comme une option de lecture, mais encore faut-il comprendre comment elle est déclenchée ou non par le texte.

La fiction est néanmoins une notion qui recouvre plusieurs acceptions que l'on peut examiner. Il s'agit d'abord de la fiction entendue comme l'utilisation de procédés issus de la fiction cinématographique. Mais dans ce sens, la fiction est utilisée par la grande majorité des émissions depuis les années quatre-vingt-dix et deux mille. Seuls comptent alors les effets re-

cherchés par cette utilisation. Ensuite, la fiction peut être vue comme une contre-vérité – un mensonge –, comme une construction conceptuelle – une invention permettant d'interpréter la réalité – ou une construction d'un monde sémantique – la fiction désigne alors un monde possible, un monde imaginaire comme celui qu'on découvre dans un roman ou dans un film de science-fiction –, comme un état mental – l'état dans lequel se met le récepteur ou l'acteur de la fiction, quand il émerge dans une fiction –, ou encore, la fiction peut être assimilée à la narrativité d'un texte ou à un genre énonciatif littéraire – la question étant de savoir si la fiction présente des propriétés textuelles différentes ou si c'est dans le paratexte que se situe sa reconnaissance –. Ceux qui traitent de la fiction parlent donc souvent de choses différentes (Bonoli, 2000, 2003 ; Jenny, 2003).

2.3.1. La fiction archéologique n'est pas un mensonge

Considérer la reconstitution dans les documentaires sur l'archéologie comme une fiction au sens de « contre-vérité » peut être évacué d'emblée si l'on s'engage à croire l'intention documentaire de ceux qui font le film. En effet, des archéologues ou autres spécialistes assurent généralement son contenu scientifique. Si des contrevérités subsistaient encore, elles seraient dues à l'affirmation de théories récemment controversées. C'est le cas par exemple de certaines théories d'Yves Coppens qui ont servi de base aux films de Jacques Malaterre et qui ont été plus que discutées : les théories de l'*out of Africa* et du berceau unique de l'humanité ainsi que l'explication de l'origine de la bipédie soutenues par Yves Coppens sont de plus en plus remises en question, mais le film *L'odyssée de l'espèce* s'appuie tout de même dessus. Mais peut-on dire d'une théorie scientifique qu'elle est une contre-vérité ? Probablement pas, au sens où le responsable du discours pense dire le vrai, ne fait pas d'allégation fausse volontairement. Par ailleurs, un film peut aligner des « mensonges » pour atteindre plus de vérité. C'est le cas par exemple du film *Indigènes*, une fiction retraçant la participation des troupes coloniales à la Guerre 14-18 et qui a abouti à une proposition de loi sur les pensions des anciens « indigènes » (Soulez, 2008 : 16).

> « Le plus important est que le spectateur sache que nous alignons une série de mensonges pour arriver à une vérité plus grande. Des mensonges pas réels, mais vrais en quelque sorte. On prend ici quelqu'un, un autre là-bas, on loue une maison et on leur dit : « voici ta maison et tes parents ». Tout est entièrement mensonges. Rien n'est réel, mais l'ensemble suggère une vérité, la famille. » (Limosin, 1994.)

C'est donc la construction d'un monde sémantique possible qui prime sur le rapport à la « réalité » lorsqu'on analyse un film.

2.3.2. Une nécessaire part de fiction dans le discours sur l'autre : la construction d'un monde sémantique

La fiction peut être entendue comme la construction sémantique d'un monde possible : le monde des fées, l'univers de Madame Bovary sont deux exemples très différents mais relevant tous les deux de cette conception. Le monde fictif ne peut alors se concevoir qu'en fonction du monde réel. Il est ontologiquement incomplet et fait apparaître ce que Thomas Pavel (1988) appelle des structures saillantes, à savoir des éléments qui n'existent pas dans notre univers.

Sans toutefois donner une définition précise de ce qu'elle entend par fiction, Isabelle Veyrat-Masson (2008) affirme que ce qui est documentaire n'est pas forcément factuel ou vrai et que tout ce qui est fiction n'est pas forcément pas réel ou inventé ou imaginé. Tout film est une représentation de la réalité, qu'il soit documentaire ou non. Mais dans le documentaire, le référent doit être réel, le signe doit avoir un certain rapport avec la réalité. Donc, d'un point de vue logique, les énoncés fictionnels sont des énoncés à dénotation nulle. Ils ont un sens, mais pas de référents. Mais absence de dénotation dans le monde réel ne signifie pas pour autant absence de richesse cognitive. Une œuvre fictionnelle n'a donc pas de dénotation, mais elle peut avoir une dimension référentielle : par exemple, une œuvre peut faire référence à elle-même ou bien encore à l'art... C'est d'ailleurs exactement le monde utopique de l'exposition décrit par Jean Davallon (2002). Par exemple, un docufiction sur l'Homo Sapiens peut renvoyer aux savoirs sur cette espèce, par l'intermédiaire de personnages et d'histoires fictionnels (comme c'est le cas dans *L'odyssée de l'espèce*).

Pour les historiens, il n'est « 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 pouvoir » (Pomian, 1989 : 114). Pourtant, la mise en discours du passé dans des discours scientifiques induit nécessairement une part de fiction, comme on l'a vu dans le premier chapitre. La construction de l'autre dans des discours scientifiques participe toujours de la construction de fictions. Ici, la fiction est à entendre comme l'étymologie nous y invite : comme une construction. Dans ce cas précis, elle ne suppose pas de suspension d'incrédulité : elle n'est pas vue comme une option de lecture (Genette, 1991 ; Schaeffer, 1999) mais comme une propriété intrinsèque du texte (Hamburger, 1986). Les savoirs archéologiques construisent ainsi des mondes possibles, des fictions pour construire ce passé. La fiction est donc inhérente au raisonnement archéologique et devient un outil heuristique du chercheur en archéologie. La diffusion des savoirs archéologiques passe également par la construction de fictions, qui est alors un outil pour la compréhension des faits.

> « La fiction apparaît comme un instrument permettant d'appréhender de nouvelles réalités, précisément parce qu'elle s'éloigne de notre monde réel quotidien. » (Flon, 2005 : 44.)

C'est aussi ce que dit Isabelle Veyrat-Masson. Pour l'auteure, l'effet de la fiction est une source de plaisir et de compréhension et permet de compenser les manques.

> « Parce que la fiction vous touche et vous émeut, parce qu'elle vous concerne mais aussi parce qu'elle vous prend par la main pour vous guider vers ce qui est inconnu, elle rassemble un public large et divers. » (Veyrat-Masson, 2008 : 53-54.)

D'abord, la fiction produit des réalités dans le sens où elle permet de repenser des objets réels : elle est « un lieu d'observation privilégié du réel » (Flon, 2005 : 51). De ce point de vue, il est inutile de se demander si le texte créé correspond ou renvoie à quelque chose dans la réalité, mais comment la fiction participe au processus de construction des objets de savoirs (Bonoli, 2000). La contextualisation devient ainsi un enjeu pour la présentation aux publics : elle apparaît comme une nécessité scientifique et une nécessité de médiation. Elle passe par la reconstitution de scènes passées avec des éléments manquants et donc « fictionnels »[87]. André Desvallées (1989 : 187) propose par exemple de distinguer les évocations du passé, du plus au moins authentiques : la restitution, la reconstruction et la reconstitution. On peut supposer que ces trois types d'évocation peuvent être retrouvées dans les émissions de télévision.

Si elle recèle un intérêt cognitif, la contextualisation acquiert surtout un aspect spectaculaire et relevant du divertissement (Flon, 2005). Pour l'auteure, la reconstitution peut se faire selon deux modalités : la mise en spectacle de vestiges ou une recontextualisation s'appuyant sur la recherche scientifique. Alors, la reconstitution peut répondre à des stratégies communicationnelles et des objectifs différents. Elle peut se centrer alternativement sur l'objet ou sur le visiteur et son expérience. Mais, toujours pour l'auteure, les expositions qui se centrent sur l'expérience du visiteur sont des expositions-spectacles, qui jouent notamment sur les représentations circulantes de l'archéologie. Nous ne retiendrons pas cette distinction comme pertinente pour la télévision, pour laquelle l'information se double toujours d'une nécessité de captation (Soulages, 2005 : 48). La mise en spectacle et le jeu sur les représentations ne sont pas un critère discriminant dans le rapport proposé au passé et à l'homme du passé. Et puis, nous l'avons vu, il nous semble que le « spectacle » et le « contenu » cognitif ne sont pas des notions exclusives l'une de l'autre : le spectacle et le contenu ne relèvent pas du même paradigme et l'un n'exclut pas l'autre. On retiendra cependant que la reconstitution du passé ne pose pas toujours des problèmes d'interprétation. La fiction apparaît comme un outil pragmatique pour construire des passerelles entre passé et présent. Deux conditions doivent alors être respectées : une cohérence spatiale entre visiteurs et vestiges ou une relation discursive avec un individu du passé (Flon, 2005 : 59). À la télévision, on peut penser que les critères qui autorisent le recours à la fiction seront bien différents. On retient cependant que, repérer les critères qui autorisent le recours à

[87] Au sujet du statut des reconstitutions archéologiques en milieu muséal, voir la thèse de doctorat d'Émilie Flon (2005).

la fiction sera un point important pour déterminer les conditions dans lesquelles la relation proposée au passé est symbolique et scientifique à la fois.

2.3.3. L'Histoire est une narration comme les autres

Les discours archéologiques sont donc des constructions de mondes sémantiques possibles, et ces discours scientifiques, comme les discours de vulgarisation qui en découlent, prennent le plus souvent une forme narrative. Forme narrative et fiction sont souvent assimilées. La forme narrative serait donc fictionnelle.

Roger Chartier (1998) notamment, plaide ainsi pour une « prise de conscience par les historiens que leur discours, quelle qu'en soit la forme, est toujours un récit » (*ibid.* : 91). Ici, l'auteur emploie cette notion protéiforme au sens aristotélicien de « mise en intrigue d'actions représentées », à la suite de Michel de Certeau (1975) et de Paul Ricœur (1991). Les historiens font des récits avec 1) des « quasi-personnages », « dotés implicitement des propriétés qui sont celles des héros singuliers et des individus ordinaires qui composent les collectivités que désignent ces catégories abstraites » (Chartier, 1998 : 92), 2) des temporalités relevant du récit et 3) de la causalité entre les événements. Ainsi, « l'histoire est toujours récit, même lorsqu'elle prétend évacuer le narratif (*ibid.* : 246). Cette appartenance de l'histoire au narratif engendre une identité structurale du récit de fiction et du récit d'histoire. Pour l'auteur, explications scientifiques et récits ne sont donc pas opposés. Les émissions de télévision choisies pour cette recherche peuvent en effet, être plus ou moins narratives (la narration peut être mise au service d'un argumentaire, d'une explication, d'une description), mais présentent toujours une situation de départ, un milieu et une fin, soumises à l'organisation d'événements (nous y reviendrons dans le quatrième chapitre).

Pour Roger Chartier (1998), la narrativisation des récits historiques tend à effacer la frontière qui le sépare du récit de fiction, mais le texte scientifique n'est donc pas plus ou moins « vrai » que les autres types de textes. Les conséquences de cette prise de conscience ont été le terrain du *linguistic turn* aux États-Unis. Ce courant accorde une grande importance au langage dans la formulation de l'histoire : la réalité est alors à penser comme constituée par le langage et non par rapport à quelque chose d'extérieur au discours. Étant donné qu'il travaille sur des textes, que la réalité qu'il analyse n'est accessible que par la médiation du langage, l'historien n'appréhende en fait que la représentation discursive de la réalité. Dans cette vision, l'histoire ne serait plus une discipline scientifique, mais deviendrait un genre littéraire, qui doit être appréhendé en privilégiant la critique textuelle. C'est notamment le point de vue d'Hayden White (1990) qui affirme que la connaissance issue de l'histoire est de même nature que celle issue de la fiction et dénie toute possibilité d'un discours à apporter une connaissance « scientifique » sur le passé (Chartier, 1998 : 118). Dire cela ne signifie cependant pas que l'histoire n'apporte pas

de connaissance. Pour Hayden White, c'est simplement considérer qu'elle n'a pas de valeur de vérité propre. D'ailleurs, le mythe et la littérature sont bien des formes de connaissance.

> « Qui pourrait sérieusement croire que le mythe et la fiction littéraire ne se réfèrent pas au monde réel, disent des vérités à son propos, et en donnent une connaissance utile ? » (White, 1990 : 39) » (cité par Chartier, 1998 : 118.)

Mais si Roger Chartier admet la première phase du raisonnement, la seconde lui pose problème.

> « Du constat, tout à fait fondé, selon lequel toute histoire, quelle qu'elle soit, est toujours un récit organisé à partir de figures et de formules que mobilisent aussi les narrations imaginaires, certains ont conclu à l'annulation de toute distinction entre fiction et histoire. » (*ibid.* : 102.)

On assimile alors souvent les discours narratifs à la fiction. Or, « que le documentaire soit déjà du récit ne suffit pas à le mettre du côté de la fiction » (Jost, 1997 : 11). On emploiera plutôt les termes de « récit » et « narration » ou « narrativité » pour désigner cette forme de textualité. Certaines émissions sont plus narratives que d'autres ou empruntent plus ou moins les effets des films de fiction, mais cela ne suffit pas pour dire qu'il s'agit ou non d'une fiction. Par contre, l'utilisation de la narration impacte sur la relation proposée au passé : n'oublions pas que la relation dans son sens second est bien le fait de raconter (« relater ») quelque chose (nous y reviendrons au chapitre IV).

2.3.4. La fiction est d'abord un problème d'énonciation

Pour Roger Chartier, la caractéristique essentielle des discours historiques est relative à leurs propriétés formelles et non de l'intérêt herméneutique du texte et c'est là un point tout à fait crucial de la réflexion. L'auteur montre alors que la reconnaissance d'un texte scientifique ne passe pas par l'évaluation du rapport qu'il entretient avec la « réalité », mais par la façon dont il est structuré.

> « [Le texte historique utilise] les mêmes procédés narratifs et les mêmes figures rhétoriques que les textes d'imagination [...] de là, un déplacement des critères d'identification des modes de discours, classés selon les paradigmes de la mise en intrigue qui les articulent, et non plus seulement le rapport qu'ils sont censés entretenir avec la réalité. De là, un déplacement conjoint de la définition même de l'explication historique, entendu comme la procédure d'identification et de reconnaissance des modes et figures du discours mis en œuvre par le récit, et non plus comme la raison rendue de l'événement passé. Même quand, dans une telle perspective, la visée référentielle de l'histoire n'est pas niée ou évacuée – sinon comment concevoir l'histoire comme spécifique ? – l'accent est ailleurs, sur les identités rhétoriques fondamentales qui apparentent histoire et roman, représentation et fiction. » (*ibid.* : 248.)

Néanmoins, la question de la preuve reste centrale dans la recherche historique : il faut que la connaissance historique apportée par le récit soit garantie par « des opérations contrôlables,

vérifiables, renouvelables » (*ibid.* : 249). L'identification du statut de la reconstitution comme hypothèse scientifique dépend donc avant tout du statut de l'énonciateur.

Cette théorie recoupe les observations de Käte Hamburger (1986) sur le texte littéraire. La véritable frontière entre un texte scientifique et un texte de fiction se situe au niveau de la reconnaissance de celui qui l'énonce. Pour l'auteure, le statut fictif du texte littéraire dépend donc non du contenu réel ou non, mais bien de l'énonciateur, c'est-à-dire que le contenu vaut par la croyance et non par la conformité à la réalité (Hamburger, 1986)[88]. La fiction ne serait donc pas affaire de contenu ou de la narrativité, mais bien d'énonciation. Un texte fictif ou une émission fictive ne se définit donc pas par son contenu, mais par le statut fictif de son énonciateur. Tout discours renvoie alors à un Je-Origine[89], à une personne réelle ou à une personne feinte. Gérard Genette (1991) explique que dans les énoncés fictionnels, le Je-Origine n'est pas l'auteur ou le narrateur mais un personnage fictif. *A contrario*, l'énoncé de réalité se reconnaîtrait quand le Je-Origine est réel.

> « Le sujet d'énonciation est reconnu dans sa réalité, ce qui revient également à dire qu'on ne peut parler de présent, passé et de futur qu'en référence à un sujet d'énonciation véritable. » (Hamburger, 1986 : 78.)

Le spectateur d'un documentaire construit donc l'image de l'énonciation en présupposant la réalité de cet énonciateur. Et dans les émissions appelant aux reconstitutions, on considère aussi que l'énonciateur est réel et garantit donc l'authenticité des événements qu'il raconte ; qu'il assume sa responsabilité énonciative.

> « Dans les films documentaires de reconstitution [...] le générique nous invite à ne pas considérer comme Énonciateurs réels les acteurs eux-mêmes, mais le responsable du discours : celui qui garantit l'authenticité des événements racontés et des paroles prononcées. » (Odin, 1984 : 274.)

Ainsi, certaines marques de l'énonciation peuvent concourir à défictionnaliser le discours, c'est par exemple le cas du regard caméra, interdit en fiction ; mais aussi d'autres indices du paratexte comme le générique.

Pour Roger Odin (*ibid.*), le statut de ces indices est néanmoins plus complexe pour l'image : les indices sont plus difficiles à repérer et sont surtout repérables par la culture (indice externe). En fait, la consigne de lecture est plus simple dans un texte que pour un film car dans

---

[88] Elle distingue trois signaux essentiels du texte littéraire de fiction : l'utilisation à la troisième personne de verbes décrivant des processus intérieurs, le style indirect libre et la perte de signification temporelle du passé. On retrouve à peu de chose près les mêmes marques chez Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (1999) quand ils décrivent les spécificités linguistiques du discours fictionnel. Oswald Ducrot cite comme traces textuelles de la fiction, l'emploi de verbes décrivant des processus intérieurs appliqués à des personnes autres que le narrateur, l'emploi du discours indirect libre et du monologue intérieur, l'utilisation d'anaphoriques sans antécédents, l'utilisation de verbes de situation, l'emploi massif de dialogues, l'emploi de déictiques spatiaux rapportés à des tiers et surtout la combinaison de déictiques temporels (et le prétérit et plus-que-parfait).

[89] Roger Odin, lui, préfère le Je-Origine non caractérisé au Je-Origine-fictif (Hanot, 2002 : 15).

un film, une image ne présente pas clairement ses instructions. Il faut plusieurs opérations culturelles pour lire une image (Hanot, 2003). De ce point de vue, les reconstitutions de l'homme du passé dans les documents télévisés ne peuvent pas être considérées comme des fictions. On peut en effet considérer que l'énonciateur responsable de la scène est l'archéologue, et la scène n'est donc pas une fiction, mais une illustration de l'hypothèse d'un énonciateur réel. La reconstitution ne serait donc pas fictionnelle s'il est possible d'identifier le scientifique dans l'énoncé. Appliqué à l'analyse des discours télévisés, ce point de vue suppose qu'il y ait des indicateurs dans l'émission qui permettent de repérer ce qui est imaginé ou non, en dehors de tout jugement sur le contenu de l'émission (Hanot, 2003). On percevrait cela grâce à des indices comme le générique ou des indices dans le texte filmique. Mais Muriel Hanot souligne que la spécificité de la télévision est d'inscrire les modèles narratifs dans des modèles spécifiques.

> « Comme la télévision du réel recourt à des moyens fictionnalisants, la télévision de fiction suit des opérations réalisantes. » (*ibid.* : 7-9.)

La lecture est donc plus complexe quand il s'agit de télévision[90].

Pour Roger Chartier (1998), les discours scientifiques le sont pour trois raisons : la visée de connaissance, une double dépendance de l'historien à l'archive et au passé et enfin, des critères de scientificité du texte. Ces critères de scientificité sont la trace des procédures lourdes que suppose la recherche scientifique sur le passé (recherche d'hypothèses, d'indices, contrôle des données...). De celles-ci, le texte scientifique garde une trace : le discours historique présenterait d'abord une organisation « clivée » ou « feuilletée » (Certeau, 1975).

> « Ce discours comprend en lui-même, sous forme de citations qui sont autant d'effets de réalité, les matériaux qui le fondent et dont il entend produire la compréhension,

[90] François Jost (1995) souligne également que l'outillage de Käte Hamburger ne peut pas s'appliquer directement à l'audiovisuel et le théoricien des médias l'adapte donc. L'auteur affirme qu'on ne peut pas décrire les programmes télévisés en termes de réalité et de fiction : le factuel, le fictif et le fictionnel cohabitent souvent. Pour décrire les propriétés internes du discours télévisé, la distinction entre documentaire et fiction paraît donc problématique et non pertinente. Ainsi pour lui, seuls sont des fictions, des récits qui « inventent des choses » qui n'existent pas dans notre monde (Jost, 1995). François Jost plaide alors pour l'invention d'un outil conceptuel adéquat pour nommer les formes de « fausseté » télévisuelles et reprend notamment à Käte Hamburger, la notion de feintise. Ce concept opératoire répond à la difficulté, pour le téléspectateur, à faire la part entre histoire inventée et témoignage. Si la fiction renvoie au « comme », la feintise renvoie au « comme si » : « Si l'on considère avec K. Hamburger que la différence entre fiction et réalité est moins dans l'objet de l'énoncé que dans le sujet de l'énonciation, on distinguera trois types d'énoncés : l'énoncé de réalité ancré dans un Je-Origine réel, l'énoncé de fiction ancré dans un Je-Origine fictif et l'énoncé feint, énoncé à la première personne, qui rend indécidable la distinction entre l'invention et le témoignage. Ce dernier type, que K. Hamburger appelle la feintise, n'est pas un procédé parmi d'autres, mais la simulation d'une énonciation. Contrairement à la fiction, inscrite dans la logique platonicienne de l'imitation de la réalité (mimésis), la feintise est une imitation de l'énoncé de réalité » (Jost, 1997 : 13). La fiction narrative comme assertion feinte se produit lorsque l'auteur feint d'accomplir un acte illocutoire en écrivant réellement un texte : l'acte illocutoire est feint, mais l'acte d'énonciation est réel (le narrateur et l'auteur sont bien différenciés) (Ducrot et Schaeffer, 1999). Dans cette catégorisation, les reconstitutions du passé se situent clairement du côté de la feintise fictionnalisée ou du factuel fictionnalisé : « Ainsi, dans la feintise fictionnalisée, le documentaire ou reportage recourt à l'acteur professionnel et à la reconstitution. Ainsi, le factuel fictionnalisé reconstruit un réel qui n'a pas eu de témoin en substituant à l'objectivité du reportage qu'il feint la subjectivité de procédés fictionnels qu'il déploie » (Nel, 1997 : en ligne).

> [ainsi que les] procédures d'accréditation spécifiques grâce auxquelles l'histoire montre et garantit son statut de connaissance vraie. » (Chartier, 1998 : 93.)

On retrouve sensiblement la même idée chez Jean-Michel Berthelot (2003), pour qui un texte scientifique présente trois critères essentiels : présence d'un paratexte, possibilité de déceler un contrat de lecture dans l'énonciation indiquant un apport de connaissances et enfin, une structure correspond à un « intertexte référentiel à vocation systématique » (*ibid.* : 49-50.) De même, pour Daniel Jacobi (1999), les caractéristiques des discours scientifiques primaires (et donc pas des discours scientifiques de l'éducation non formelle) sont : une structure correspondant à un plan canonique dit expérimental, des traces de la prudence du chercheur qui justifie ses méthodes et résultats, l'absence du chercheur dans le texte, des terminologies spécialisées (*ibid.* : 129-130). La reconnaissance du texte ne dépend donc pas du contenu du texte mais de son énonciation et de sa textualité.

2.3.5. Qu'entendre finalement par « fiction » ? Quand est-elle susceptible de poser problème ?

Ce rapide aperçu de la notion de fiction montre bien qu'établir une relation au passé en le représentant, c'est créer une fiction qui aide la compréhension et / ou à divertir. L'opposition entre passé et présent engage de fait une séparation entre la fiction et la réalité, qui ne peut être franchie que cognitivement, selon des modalités scientifiques ou imaginaires, et non réellement. Reconstituer le passé, c'est donc créer une fiction dans un documentaire. La mise en image du passé est plus problématique dans les dispositifs audiovisuels car ils ancrent ces représentations au milieu d'autres représentations réelles (du chercheur, des vestiges par exemple). Des marques spécifiques doivent permettre au récepteur de repérer ces fictions comme des hypothèses pour que la relation construite au passé soit symbolique et scientifique.

La discussion de la notion de fiction aide à donner un statut aux reconstitutions du passé dans les émissions d'archéologie. D'abord, la fiction doit être distinguée du mensonge et de la narrativité. La fiction proposée par des émissions de télévision sur l'archéologie s'apparente plutôt à la création d'un monde possible. Elle prend souvent une forme narrative et peut user des procédés des films de fiction pour distraire le spectateur.

Ensuite, le franchissement cognitif de la rupture entre passé et présent demande dans le cas de l'archéologie à être certifié (garanti) par une instance scientifique (un énonciateur responsable). Or, ces procédures relèvent du plan de l'énonciation et non de l'énoncé comme peut le laisser croire l'opposition entre fiction et réalité. En d'autres termes, la dichotomie réalité / fiction n'est donc pas à chercher seulement dans le contenu (la vérité ou la réalité des informations) mais dans la méthode de captation de l'événement utilisée par le réalisateur. Ce régime est alors repérable dans les marques de l'énonciation et dans divers indices du texte et du paratexte. Le problème n'est donc pas dans l'utilisation de la fiction mais bien dans la possibilité pour le

spectateur, de la repérer ou non. Le discours, pour fonctionner comme un discours scientifique et tenir sa promesse, mais aussi pour fonctionner à un niveau symbolique et patrimonial, doit donc respecter des règles structurales. Ceci implique que les émissions d'archéologie tiennent deux discours : un discours sur les procédures de création du savoir (la démarche archéologique) et un discours sur l'homme du passé (le résultat de la science.) Le premier est du côté de l'énonciation et l'autre du côté de l'énoncé.

On aurait ainsi deux régimes possibles pour la présentation de l'homme du passé dans les films d'archéologie : il y aurait ceux qui présentent les règles de production du discours et qui correspondent donc à des textes attestés scientifiquement et ceux qui ne présentent pas les règles de production du discours et ne présentent que la narration du passé, en mettant en scène l'homme du passé. Si les premiers films présentent les caractéristiques du texte scientifique, ils mettent l'homme du passé à distance en multipliant les médiations et en rendant visible (voire ostentatoire) l'énonciation scientifique. Les seconds au contraire peuvent permettre une identification plus forte à l'homme du passé. Ceci peut nous faire penser à la distinction de Philippe Marion (1997), entre la narration à tendance discursive qui suppose l'opacité de la médiation racontante et la narration à tendance historique qui occulte les traces de narration. Nous considérons donc que la vraie dichotomie qui existe entre un discours patrimonial, scientifique ou non, n'est pas dans l'utilisation ou non d'images de reconstitution[91] : la couche de constitution des savoirs semble un élément important dans la constitution d'un lien au passé et à l'autre.

Conclusion du chapitre II

Le deuxième chapitre a montré que l'établissement d'une relation au passé et à l'homme du passé par les émissions d'archéologie à la télévision pose un ensemble de questions et de problèmes liés 1) à l'altérité fondamentale du passé et de l'homme du passé et 2) au statut scientifique des émissions qui utilisent la reconstitution (et donc la fiction). En deuxième analyse, établir une relation au passé correspond donc à l'éveil de l'intérêt (cognitif et affectif) de spectateurs différents (avec ou sans connaissance) envers un être très différent, étranger et absent. Un discours télévisé sur l'archéologie doit donc offrir aux spectateurs les moyens de connaître, s'attacher et s'intéresser à l'homme du passé, tout en ne négligeant pas son altérité. Il

[91] Cette conception n'oppose pas la fiction et la connaissance ou la recherche de vérité scientifique et ne place pas ces deux notions au même niveau. Elles ne s'excluent pas l'une l'autre et de surcroît, la fiction peut même être un outil de connaissance ou de diffusion des savoirs.

doit également afficher les conditions qui garantissent cette relation comme authentique scientifiquement et qui permettent d'identifier les reconstitutions du passé comme des hypothèses scientifiques. Les contraintes et points de rupture identifiés font partie intégrante de la constitution d'une relation au passé et à l'homme du passé, par les émissions de télévision sur l'archéologie. Ils supposent une médiation spécifique et probablement différentes stratégies de médiation dont on ignore, à ce stade de la recherche, les ressorts précis.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Cette première partie a problématisé la question générale qui motive cette recherche, sur la construction d'une relation au passé dans les émissions télévisées sur l'archéologie. Grâce à l'étude de l'objet et du contexte de la recherche et à l'exploration théorique de la question, on peut formuler quatre questions principales, se situant à différents niveaux et qui découlent de cette question générale :

- Du point de vue de l'objet, quelles stratégies de mise en relation à l'autre peut-on observer dans les émissions télévisées à propos d'archéologie ? Comment fonctionnent-elles ? Quels en sont les effets potentiels ?
- D'un point de vue théorique, comment concilier 1) une relation à la fois de proximité à l'homme du passé par une représentation du passé ou sans elle, 2) et un discours patrimonial, scientifique qui ne néglige pas ses différences ?
- Observe-t-on actuellement de réels changements dans la construction d'une relation à l'autre, qui iraient dans le sens d'un rapprochement de l'autre ? Par quels moyens et pour quels effets ?
- Et enfin, d'un point de vue méthodologique, comment repérer et analyser ces stratégies de mise en relation à l'autre ? Comment sont-elles matérialisées et quels sont les critères d'observation de cette relation au passé ?

Trois hypothèses principales répondant aux trois premières questions se dégagent de la première partie et peuvent être formulées comme suit :

- Hypothèse 1 : il existerait une pluralité de stratégies de mise en relation au passé, dépendant de plusieurs variables comme le public ciblé, la chaîne ou encore la date de diffusion de l'émission[92].
- Hypothèse 2 : 1) la construction d'une relation de proximité passe d'abord par la mobilisation de représentations circulantes sur l'archéologie et sur le passé. Ces représentations ont donc un rôle à jouer dans la diffusion des savoirs ; 2) la construction d'une relation scientifique et patrimoniale au passé suppose qu'on puisse identifier la couche de médiation dans le discours (et principalement les sources et procédures qui ont abouti au savoir.)
- Hypothèse 3 : actuellement, on observerait une tendance à une relation de plus en plus directe à l'autre avec un effacement du dispositif de médiation. Cet effacement ne serait pas sans effet sur la relation proposée au passé (compte tenu surtout de l'hypothèse 2).

La question du repérage et de l'analyse de ces stratégies occupera la seconde partie de ce mémoire, puisqu'il s'agit désormais de mettre en place les outils qui nous permettront de répondre à ces questions et vérifier nos hypothèses.

[92] C'est ce que l'étude du corpus de référence tend à montrer mais qu'il faudra vérifier au niveau du contenu des émissions.

DEUXIÈME PARTIE

ANALYSER LA CONSTRUCTION DE LA RELATION AU PASSÉ

INTRODUCTION DE LA DEUXIÈME PARTIE

La deuxième partie de ce mémoire articule la problématique et le cadre méthodologique de l'étude. En d'autres termes, il s'agit de construire un cadre permettant d'analyser la construction de la relation au passé.

Pour ce faire, le chapitre III décrit la constitution du cadre méthodologique. Il questionne d'abord les diverses acceptions de la notion de médiation et défend une approche de la télévision qui rende faisable, l'étude de ces processus de médiation. À partir de là, quatre niveaux du discours sont identifiés comme participant à la construction de la relation au passé : les représentations sociales, l'énonciation, la textualité et la référentialité. Ces quatre niveaux seront l'objet d'une analyse croisée dans le chapitre IV. Il décrit l'application de ce cadre à l'analyse sémiopragmatique d'un corpus test de treize émissions sur Pompéi. Les résultats de cette étude débouchent sur la constitution d'un modèle et d'un outil pour l'analyse d'un corpus plus large d'émissions.

CHAPITRE III

LES APPORTS DE LA NOTION DE MÉDIATION POUR ANALYSER DES ÉMISSIONS DE TÉLÉVISION

Ce chapitre III correspond à la construction du cadre méthodologique et de la méthode. L'approche proposée s'inscrit dans une étude de la construction de la relation au passé, et donc, dans une étude de la médiation. La notion de médiation présente donc des pistes de réflexion pour construire le cadre de l'analyse. Par conséquent, on rappellera, dans un premier temps, les acceptions de la notion de médiation et ses apports pour penser la relation au passé (section 1). Ensuite, nous ancrerons la recherche dans une approche de la télévision qui rende possible l'étude du processus de médiation : l'approche sémiopragmatique (section 2). Enfin, à partir de ces réflexions et pour saisir cette médiation, nous proposerons d'analyser les modalités de construction de la relation au passé et à l'homme du passé (en l'occurrence, la médiatisation), à travers quatre niveaux du discours télévisuel (section 3). Ce chapitre aboutit à une hypothèse méthodologique sur les possibilités d'analyse de cette médiation du passé.

1. Considérer les émissions d'archéologie comme des dispositifs de médiation

Considérer que le document télévisé sur l'archéologie propose une relation au passé et à l'homme du passé suppose de le voir comme un dispositif de médiation d'un type particulier. Il s'agit d'une médiation du passé, par l'intermédiaire des savoirs et vestiges archéologiques (et non seulement une « médiation de l'archéologie »).

L'intérêt que nous portons à l'émission télévisée n'est pas un intérêt au contenu scientifique mais à la relation qu'elle instaure avec le spectateur. Bien sûr, le contenu scientifique peut aussi jouer sur la relation proposée au passé[93], mais c'est un point que nous choisissons d'évacuer pour nous centrer sur la construction de la relation en tant que telle. On ne considère donc pas le spectateur comme une personne vide et à remplir de connaissance (point de vue de la vulgarisation) ou comme une personne pleine de connaissances qu'il faut identifier et rempla-

[93] Par exemple, l'exposition de savoirs scientifiques complexes peut tenir à l'écart une partie du public qui est dépourvue de connaissances préalables et des savoirs plus anecdotiques ou plus simples peuvent faciliter l'appréhension du discours par tous.

cer (point de vue de la didactique), mais on considère le récepteur-spectateur comme une personne différente, étrangère au sujet : c'est le point de vue de la médiation, qui crée des espaces où les personnes et objets peuvent « être », tout en étant différents (Rasse, 2000). Cette section éclaire ainsi l'apport de la notion de médiation pour penser le processus de création de sens de l'émission, sa dimension référentielle et le cheminement vers le passé qu'elle propose.

1.1. Les diverses acceptions de la notion de médiation

Dans le domaine particulier de l'analyse filmique, on parle peu de médiation. En effet, il semble plus courrant d'étudier comment le sens naît du film et de sa rencontre avec le spectateur, ou comment il peut diffuser des informations, des connaissances ou des représentations, mais il est plus rare de considérer sa capacité à faire des liens entre le spectateur et d'autres mondes. Quand elle est abordée, la médiation relèverait plutôt des caractéristiques techniques du film. François Jost (1997) distingue notamment dans un film ou une émission, la médiation sonore, visuelle et langagière. L'une de ces médiations dominerait souvent l'autre, donnant ainsi un moyen de repérer d'où vient l'énonciation : par exemple, dans le documentaire, c'est la voix qui dominerait les autres médiations. Jean-Claude Soulages (2005) étudie quant à lui les émissions d'information comme des « dispositifs énonciatifs de médiatisation », ce qui le conduit à prendre en compte les spécificités scripturales et scopiques de l'image télévisuelle et surtout le positionnement effectif de son spectateur lisible à l'intérieur de ce dispositif.

La notion de médiation connaît d'autres acceptions et connaît un grand intérêt dans le champ des SIC. Ses trois usages principaux nous poussent à porter notre attention sur la médiation comme processus de création de sens.

1.1.1. Une courte histoire de la notion de médiation

En français, le verbe « médiatiser » signifie « rendre médiat (quelque chose) par l'introduction d'un intermédiaire » (TLF, vol. 11 : 566). La médiation désigne d'abord une interface entre deux univers étrangers, qui vise à faire accéder un public à des œuvres ou à des savoirs. La notion de médiation est apparue récemment en France, dans les divers champs de l'activité sociale et s'est notamment développée dans les champs juridique, familial, médical, éducatif, médiatique (Bordeaux, 2003). L'inflation des réflexions autour de ce terme dans les années soixante-dix peut être reliée à la dégradation de la cohérence sociale ou à la distanciation entre les institutions et les problèmes publiques (*ibid.*). La médiation apparaît plus tard, dans les an-

nées quatre-vingt et quatre-vingt-dix[94], dans le domaine de la culture. Ce sont d'abord les *Cultural Studies* (avec notamment Stuart Hall et Richard Hoggart) et la sociologie (Pierre Bourdieu et Howard Becker) qui ont pointé l'intérêt de la médiation culturelle. Ils montrent le rôle actif du public dans sa relation avec les œuvres et placent l'art et la littérature comme étant une part de la communication sociale.

Les SIC héritent de la réflexion sur l'animation socioculturelle et dans les années quatre-vingt-dix, il s'agit surtout de définir l'utilisation sociale de la culture. Anik Meunier et Daniel Jacobi (2000) montrent par exemple que la médiation peut être vue comme un projet culturel ou bien comme une régulation sociale du « bon » goût.

Pour décrire la médiation culturelle, Élisabeth Caillet (1995) utilise quant à elle la métaphore du « passage » vers l'autre. La deuxième métaphore utilisée pour expliquer la médiation est celle du « lien » : la médiation culturelle pourrait remédier à la fracture sociale. Ces deux métaphores instaurent la médiation culturelle dans le champ de la communication (Dufrêne et Gellereau, 2001). À la suite de ces études, un champ de réflexion s'est développé autour de la médiation culturelle. Elle n'est plus seulement une pratique professionnelle mais une notion heuristique pour l'étude de certains phénomènes, voire un champ de recherche.

1.1.2. Trois usages du terme

Dans le champ des SIC, Jean Davallon (2004) relève trois usages du terme « médiation » : 1) un sens courant qui reprend cette idée de conciliation ou de réconciliation. L'idée étant que la médiation sert d'intermédiaire, de passage entre un état de départ et un état amélioré : elle résout un conflit (c'est le sens que lui donne l'action socioculturelle évoquée ci-dessus) ; 2) un usage plus opératoire vise à analyser un processus scientifique caractérisé par la présence d'un tiers, qui serait la « marque distinctive de la médiation ». Ce tiers fait débat, mais a toujours des effets dans la situation de communication. Notre travail s'inscrit pleinement dans la seconde conception de la notion : il vise à analyser le processus d'instigation de la relation au passé par le dispositif de médiation qu'est l'émission de télévision sur l'archéologie ; c'est-à-dire, la construction de la médiation en vue de la construction d'un rapport au passé ; 3) enfin, la médiation a aussi fait l'objet de plusieurs tentatives de définition théorique qui peuvent aider à comprendre ce processus scientifique. C'est l'ambition notamment de Jean Caune, Antoine Hennion (1995), Louis Quéré (1982) ou Bernard Lamizet (1999). Pour résumer les grandes lignes de leurs réflexions, Bernard Lamizet (1999) voit la médiation comme une instance qui

[94] Marie-Christine Bordeaux (2003) évalue l'apparition de la médiation culturelle pour le cinéma dès 1983 et pour le livre dans les années 1990. Mais ce n'est qu'en 1997 que la médiation culturelle est reconnue comme fonction et métier, avec le lancement du programme gouvernemental « nouveaux services – emplois jeunes ».

assure la dialectique du singulier et du collectif. Elle n'est pas un concept scientifique, mais renvoie à la sociabilité, qui joue un rôle dans l'espace public, voire un rôle politique. Elle est une rencontre et non seulement une interprétation. Jean Caune (1999) la définit comme « un processus ternaire mettant en rapport un sujet, un support d'énonciation et un espace de références » (*ibid.* : 170). Pour lui, la médiation est avant tout la production d'un lien social. Elle permet alors à « deux personnes de se construire dans le rapport à l'autre » (Caune, 2000). C'est plus ou moins la position adoptée par Michèle Gellereau (1998) lorsqu'elle étudie les documentaires comme une médiation.

> « [Dans les documentaires], l'art du réalisateur-médiateur est de choisir ou de créer une forme de langage audiovisuel qui permette la rencontre de deux mondes, celui des personnes filmées et celui du public, et qui permette aux partenaires de construire ensemble cette mise en forme de représentations communes. [...] Les symboles sociaux se construisent dans un couple image / discours fondé sur des dispositifs techniques et culturels. » (*ibid.* : 98.)

Il s'agit alors de trouver un univers commun à deux mondes différents. Fernand Braudel (1990) dit aussi que la médiation souligne les points communs entre les hommes.

> « Une même façon de naître, de vivre, d'aimer, de se marier, de penser, de croire, de rire, de se nourrir, de se vêtir, de bâtir ses maisons et grouper ses champs, de se comporter les uns vis-à-vis des autres. » (*ibid.* : 81.)

Le processus de médiation à l'homme du passé doit donc permettre de construire un lien entre l'autre et soi, souligner les points communs qui le rendent plus intéressant. Antoine Hennion (1990) y voit ainsi « la construction croisée des choses par les hommes et des hommes par les choses » : la médiation ou plutôt les médiations seraient des entre-deux, des espaces intermédiaires et symboliques qui permettent d'établir une relation entre le sujet regardant et l'objet culturel et dans laquelle ils se définissent l'un et l'autre. Comme Antoine Hennion, Marc Augé (2003) voit la médiation comme un espace symbolique de rencontre. Enfin, Louis Quéré (1982) adopte une position intermédiaire entre Bernard Lamizet et Jean Caune. Il réfléchit au rapport entre communication et société et propose de cesser d'avoir une vision « technique » des médiations de la communication et de cesser de considérer comme allant de soi la fonction des médias de diffusion. Pour lui, la compréhension réciproque des sujets sociaux requiert la médiation symbolique d'un neutre, elle fait appel au pôle de l'institution, ce lieu où le lien social se noue.

1.1.3. La médiation : un processus de création de sens grâce à un tiers

Au vu de ces approches, il semble plus efficace de considérer ces usages contrastés du terme comme la marque de l'émergence d'une nouvelle façon de penser la communication, comme le fait Jean Davallon (2004). Pour Bernadette Dufrêne et Michèle Gellereau (2001), ces approches montrent que « penser la médiation culturelle est devenu une interrogation, non sur

la transmission de la culture mais sur le fonctionnement et le sens[95] de cette transmission et diffusion » (*ibid.* : 239). Retenons donc qu'on distingue « les » médiations en tant que formes techniques, sociales, sémiotiques qui sont à l'œuvre dans les musées et autres équipements culturels et éducatifs de « la » médiation comme processus communicationnel spécifique. C'est cette dernière qui concentre notre intérêt.

À côté des définitions traditionnelles qui, schématiquement, considèrent la communication comme une transmission d'informations puis une interaction entre deux pôles, ou comme une interaction sociale, on peut donc considérer la médiation comme une autre acception de la communication, centrée sur la prise en compte de la dimension médiatique. La médiation serait alors l'articulation d'éléments notamment techniques, dans un dispositif singulier. Notre question de recherche prend une dimension pratique et l'on peut se demander quels sont ces éléments singuliers qui participent à la constitution du lien au passé dans les émissions de télévision sur l'archéologie. Ce point est décisif : notre analyse devra donc repérer ces éléments tiers et comprendre comment ils sont construits et agissent sur la relation au passé. Si la médiation est à la fois un lien à un objet, un lien entre les hommes et un lien entre différents mondes absents ; elle est donc « multidirectionnelle ». La relation au passé est donc sans doute plus complexe à saisir qu'il n'y paraît au premier abord. Elle ne se joue pas que dans l'énonciation du dispositif. Même si ces dimensions semblent difficiles à saisir, elles ne doivent pas être ignorées.

1.2. Médiation *versus* médiatisation

Daniel Peraya (1998) distingue la « médiatisation » de la « médiation ». Celles-ci portent respectivement sur les contenus et la relation. Ainsi, la médiation serait plus de l'ordre du contenant que du contenu, de la relation que du contenu scientifique, du symbolique que du logique.

> « Nous retiendrons d'une part la notion de *communication médiatisée*[96] dans son sens général et aujourd'hui largement admis et d'autre part celle de *médiatisation* au sens de processus de scénarisation de contenus à travers un dispositif médiatique. Dans ce sens, la *médiatisation* s'oppose pour nous à la *médiation*. » (Peraya, 1998.)

La médiatisation concernerait donc la scénarisation de contenus, tandis que la médiation serait de l'ordre de la relation qui s'instaure entre émetteur et destinataire. Le terme de médiation pointe ainsi l'impact social de la communication : communiquer ne consiste pas seulement à

[95] La question du sens est déterminante dans toutes les approches de la médiation. Bernadette Dufrêne et Michèle Gellereau (2001) y voient l'influence de la sémiotique et en particulier de Charles Sanders Peirce, qui est une base de la socio-sémiotique utilisée par Jean Davallon et Daniel Jacobi pour la muséologie ou de l'analyse de l'image cinématographique chez Christian Metz. Alors, « s'intéresser aux processus de médiation, c'est donc poser la question du sens de l'action » (Dufrêne, Gellereau, 2001 : 237).

[96] Lorsqu'une citation est en italique, c'est toujours l'auteur qui souligne.

transmettre un message, un contenu ; communiquer est un acte social. On peut alors dire qu'« issue de la relation sociale, la communication forme, maintient ou transforme la relation » (Meunier, Peraya, 1993 : 201). En ce sens aussi, la médiation relève plus de l'éveil de l'intérêt que de l'apprentissage et c'est l'idée qu'on retrouve chez Elisabeth Caillet (1995).

> « La médiation se définit dans les différences qu'elle pose avec les autres modes de transmission des valeurs, au premier rang desquels est l'enseignement. La médiation n'approche pas les œuvres, les objets, les concepts dans la perspective de les connaître, de les faire connaître au sens d'un apprentissage, d'un savoir. Elle s'approche de l'extérieur et tend à faire sentir le plus immédiatement possible ce qui est à l'intérieur : *intéresser*. » (*ibid.* : 51.)

Ce point de vue postule que les documentaires télévisés ne doivent pas être vus uniquement comme des dispositifs didactiques, parce qu'ils ne peuvent être qu'un des éléments du matériel d'apprentissage et ne peuvent pas, à eux seuls, remplir cette mission. Leur objectif est d'éveiller l'intérêt[97], ce qui fait d'ailleurs dire à Daniel Peraya qu'une émission de télévision ne peut pas être étudiée en fonction de critères scolaires.

Chez Jean Davallon (1999, 2004), la différence établie entre la médiation et la médiatisation n'est pas la même : la médiatisation désigne dans l'exposition les caractéristiques techniques d'un agencement matériel, qui déterminent la relation qui pourra s'établir entre les visiteurs et ce qui est présenté. Le « concept de médiatisation » coiffe alors tout le travail de mise en communication et de mise en exposition, assure une cohérence à la présentation, une sorte de fil conducteur pour toutes les actions[98]. Par exemple, l'organisation formelle de l'exposition serait la médiatisation de la double relation entre d'une part, le visiteur et l'exposition et d'autre part, le visiteur et ce qui est exposé. La médiatisation matérialise cette double relation et introduit une médiation entre le monde du visiteur et le monde de la science (ou de l'art). La médiatisation serait alors un phénomène médiatique, tandis que la médiation serait un phénomène symbolique, anthropologique (Davallon, 1999 : 318 note 52). Pour Jean Davallon, le double jeu de médiatisation et médiation caractérise le fonctionnement d'un média en tant que dispositif de réception (*idid.* : 36). C'est ce jeu entre médiatisation et médiation qui fait que le processus est symbolique (qu'il y a opérativité). Et ce processus n'est pas qu'une « transmission » mais il crée les conditions qui rendent possibles l'échange.

La distinction entre médiatisation et médiation est intéressante chez les deux auteurs et certaines de leurs observations ne sont pas incompatibles. On retiendra de Daniel Peraya et de Jean Davallon que la médiation est de l'ordre de la relation, du symbolique et du social et non

---

[97] Il s'agit là d'un argument avancé par Jacques Malaterre pour la « défense » du docufiction (entretien, 2004).

[98] La médiation, elle, désigne « la production et la matérialisation de relations sociales qui rendent possible l'échange » (Davallon, 2005 : 10) mais également un être doté d'une profondeur référentielle (l'occasion d'une rencontre entre le récepteur et le monde représenté) (Davallon, 2000).

des contenus. Voir l'émission d'archéologie comme une médiation, c'est analyser la manière dont elle établit une relation, ou plutôt plusieurs types de relations (à l'archéologie, à la science, à l'institution télévision / chaîne, au monde du passé, bref, à différents mondes ou différentes entités). En effet, l'émission d'archéologie n'est pas qu'un support de connaissances scientifiques, mais elle peut être considérée comme une porte (plus ou moins) ouverte sur d'autres univers symboliques, dont celui de la représentation du passé. Cette conception repose sur le postulat qu'on peut « séparer » l'analyse des contenus de celle de la relation, ce qui peut être discuté[99]. De la conception de Jean Davallon, on retient que la médiatisation est l'organisation matérielle de la relation. Il y aurait donc dans notre modèle de pensée, la médiation (la relation), le contenu (ce que Daniel Peraya appelle la médiatisation) et la médiatisation (au sens de Jean Davallon : l'organisation du contenu). On retient aussi la capacité référentielle d'un dispositif de médiation ; sur laquelle repose la capacité à faire des liens entre les mondes et qui sous-tend sa dimension symbolique. On considérera les médiations verbales, visuelles, langagières de François Jost (1997) comme relevant plutôt de la médiatisation, c'est-à-dire des caractéristiques techniques du dispositif. Elles participent à l'établissement de la médiation, mais ne sont pas à proprement parler, des médiations.

1.3. Un dispositif socio-sémiotique : un intérêt pour le cheminement de la relation au passé

La notion de médiation met également en lumière le cheminement de la relation établie aux mondes. C'est surtout la notion de dispositif de médiation qui nous met sur la voie d'une relation en deux temps.

1.3.1. Le dispositif de médiatisation : de la relation à l'usage de la relation

La notion de dispositif est à peu près aussi répandue que celle de médiation et génère à peu près autant d'acceptions que cette dernière. D'ailleurs, les deux termes sont souvent utilisés ensemble (Peraya, 1998). Michel Foucault (1977) définit le dispositif comme un ensemble d'éléments disparates, reliés entre eux.

> « Un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments. » (*ibid.* : 299.)

[99] Dans une recherche ultérieure, il faudrait d'ailleurs vérifier les liens entre contenus et relation.

Dans la notion de « dispositif », il y a donc l'idée d'un agencement d'éléments techniques et langagiers ou d'idées, organisés entre eux et qui relèvent donc de la médiatisation. Le dispositif est donc d'abord un « bricolage ».

> « [Il] consiste à agencer des éléments c'est-à-dire des objets et des signes – agencement dont on connaît, en partie du moins, les effets potentiels – dans un support intégré (hypermedia) ou non (multimédia). Mais là où le bricolage cherche une performance technique, le dispositif tente plutôt de développer une performance sémiotique et cognitive. » (Verhaegen, 1999 : 113.)

Mais ces éléments sont réunis dans un objectif précis (en vue d'une médiation justement).

> « Avec la notion de dispositif, on se trouve bien dans une logique de moyens mis en œuvre en vue d'une fin. » (Lochard, 1999 : 149.)

Au plan épistémologique, le dispositif recouvre également l'idée d'un entre-deux, un intermédiaire entre usage et concept : à la fois technique et symbolique, logique et empirique, utilitaire et esthétique.

> « C'est un moyen de médiation qui organise de façon plus ou moins rigoureuse un champ de relations fonctionnelles entre humains et outils, buts et moyens, intentions et actions. » (Linard, 2002 : 2.)

Ainsi, le dispositif ne doit pas être vu comme une programmation mais comme un scénario ou une trame d'actions variées possibles « en vue de... » mis à la disposition des projets des utilisateurs et librement manipulable par eux. Cela vaut pour les émissions d'archéologie qui sont des dispositifs créés en vue de diffuser des connaissances et divertir, autant que de proposer des liens avec les différents univers référentiels qu'elles relient.

1.3.2. La construction d'une relation en plusieurs temps

Cette relation se fait en deux temps parce que l'instance médiatique télévisuelle se trouve dans une position charnière, orientée vers le spectateur et les mondes auxquels elle renvoie. On pourrait en dire autant pour l'exposition ou d'autres médias : la télévision est instance montrante, vis-à-vis du monde extérieur, montrée vis-à-vis du spectateur ; qui lui-même est une instance regardante. Le dispositif suppose ainsi toujours un langage sur la réalité extérieure (dimension référentielle du dispositif) animé par une stratégie communicationnelle (Davallon, 1999). En fait, la relation est prise en charge par des dispositifs qui la mettent en scène et qui provoquent un attrait et une lisibilité du message.

L'émission d'archéologie en tant que dispositif de médiation instaure donc une relation spectateur-dispositif et une relation dispositif-mondes. On peut aussi considérer l'émission comme un dispositif de médiation entre le spectateur et l'homme du passé, et entre le spectateur et le producteur du film, comme le fait Jean Davallon pour l'exposition (1999).

Concevoir le film comme un dispositif « socio-symbolique » de médiation permet donc de passer à une étude de la logique qui produit le document comme fait de langage et lui donne son opérativité sociale. L'étude de l'agencement matériel des dispositifs (médiatisation) prime et permet d'expliquer comment les éléments inclus dans le dispositif changent de statut en étant inclus dans le dispositif (ils deviennent référentiels) et comment ce statut change nos rapports à l'autre, bref, comment la logique de signification peut se coupler avec la logique sociale.

À une approche uniquement interne du dispositif de médiation[100], on préférera donc une approche « externe », c'est-à-dire une approche de la relation entre les spécificités du dispositif et le récepteur concret, telle celle adoptée par Jean-Marie Schaeffer (1987). Lorsqu'il étudie le dispositif, il étudie non seulement l'organisation technique des éléments qui le compose, mais aussi sa dépendance à l'instrument technique et son fonctionnement signifiant[101]. Ce dernier est considéré comme dépendant autant des particularités de cette production que de l'activité du regardant.

2. Une approche des émissions qui rende possible l'analyse du processus de médiation

Il existe une véritable tradition dans l'analyse sémiologique des émissions de télévision, d'abord inspirée par les études du film cinématographique, puis adaptée aux émissions de télévision. La sémiologie apporte donc des outils incontournables pour cette recherche, mais il s'agit maintenant d'ancrer la recherche dans une approche qui rende possible l'étude de la médiatisation, en vue de comprendre le processus de médiation.

2.1. L'analyse des émissions de télévision : l'héritage d'une tradition

Un bref historique des études sur l'audiovisuel situe d'abord la recherche dans ce champ déjà largement balisé. L'évolution de la recherche des analyses des premières heures du cinéma aux études plus récentes conduit à s'intéresser à la sémiopragmatique.

---

[100] Telle celle de Louis Marin (1993) qui s'intéresse aux spécificités formelles, techniques, plastiques ou langagières qui caractérisent un type d'objets culturels.

[101] Pour une analyse plus complète, le lecteur peut se rapporter à Jean-Marie Schaeffer (1987) ou Jean Davallon (2000) qui offre une synthèse éclairante sur la discussion et l'applique à l'analyse de l'exposition.

2.1.1. L'influence des études sur le film cinématographique

Les études sur la télévision sont encore très marquées par les travaux sur le cinéma, même si elles tendent à se dégager peu à peu de cette prégnance[102]. Les théories issues des études cinématographiques ont elles-mêmes été forgées à partir du champ de l'analyse littéraire, ce qui explique l'emprunt de la plupart des concepts et outils d'analyse à la narratologie. Le roman et le film cinématographique appartiennent en effet à l'univers narratif, ce qui justifie qu'on les étudie avec des outils proches.

La critique est une pratique ancienne, qui remonte presque à l'apparition du cinéma (dès les années vingt). La sémiologie du cinéma elle, ne prend réellement son essor que dans les années soixante-dix, en même temps que l'introduction des études cinématographiques à l'université et l'apparition de nouvelles générations de cinéastes et cinéphiles (Aumont, Marie, 1999). Elle s'applique principalement et traditionnellement aux films de fiction. Analyser un film, c'est « faire mieux aimer l'œuvre en la faisant mieux comprendre » ; c'est en cela que l'analyse est une « clarification » (Aumont, Marie, 1999 : 8). L'analyse de film est donc un regard critique et analytique, mais le jugement d'appréciation présent dans la critique ne l'est pas dans l'analyse : le critique produit un jugement d'appréciation tandis que l'analyste produit des connaissances.

Les travaux de Christian Metz (1964) et Umberto Eco (1972) ont ensuite marqué l'analyse des films. Leurs recherches considèrent le film comme une « œuvre artistique autonome », susceptible d'engendrer un texte (et donc une analyse textuelle), fondant ses significations sur des structures narratives (analyse narratologique), sur des données visuelles et sonores (analyse iconique), produisant un effet particulier sur les spectateurs (analyse psychanalytique) (Aumont et Marie, 1999 : 8). On distingue aussi les analyses intrinsèques et les analyses qui nécessitent une confrontation entre l'œuvre et d'autres manifestations sociales. Pour Umberto Eco (1992), il est possible d'analyser une société à travers des films. Le film offre en effet un ensemble de représentations, renvoyant directement ou indirectement à la société réelle dans laquelle il s'inscrit. Mais il porte néanmoins toujours la marque de son contexte de production (Ferro, 1976). Dans le film, la société n'est pas montrée, mais elle est mise en scène et constitue un point de vue sur le monde. Le film structure ainsi la représentation de la société (Vanoye, Golliot-Lété, 1992 : 45). La complexité du matériau engendre ainsi plusieurs types d'analyse et plusieurs opérations complexes. L'activité d'analyser « au sens scientifique du terme » est alors semblable au travail du chimiste.

---

[102] Jean-Claude Soulages (2005) débute son étude des mises en scènes visuelles de l'information par une synthèse très complète des approches de la télévision. Celle-ci nous permet de situer notre étude dans un cadre théorique précis, c'est pourquoi nous en reprenons les grandes lignes. Nous invitons le lecteur désireux de plus amples informations à s'y reporter, ainsi par exemple qu'à l'ouvrage de Jacques Aumont et Michel Marie (1999).

> « C'est mettre en morceaux, découdre, désassembler, prélever, séparer, détacher, et nommer des matériaux qu'on ne perçoit pas isolément « à l'œil nu » car on est happé par la totalité. » (Odin, 1988 : 56, cité par Vanoye, Goliot-Leté, 1992 : 9-10.)

2.1.2. Les spécificités de l'analyse des émissions de télévision

L'étude de la télévision a donc d'abord concerné les films de fiction. Le documentaire et les autres émissions authentifiantes sont des genres beaucoup moins étudiés dans un premier temps. Ils sont des documents censés représenter le monde tel qu'il est et ont une intention didactique ou informative. Ils nécessitent ainsi d'autres cadres de réflexion et d'autres procédures. Jean-Claude Soulages (2005) souligne d'ailleurs que la télévision a développé des formes textuelles qui « justifient un regard nouveau que l'on doit poser sur ce média » (*ibid.* : 6). L'analyse doit notamment tenir compte de la visée communicationnelle des énoncés et d'une reconnaissance de la spécificité des formes discursives.

Dans le champ spécifique des études sur la télévision, des points de vue spécifiques construisent à chaque fois une télévision différente et dessinent donc un champ de recherche mosaïque : ces points de vue particuliers coexistent et ne donnent pas une vision cohérente de l'objet. Par exemple, la télévision fut d'abord apparentée à un « moyen de transport » de contenus socioculturels par Rudolf Arnheim (1936) et vingt ans plus tard, Theodor W. Adorno (1954) la voit comme un vecteur essentiel de la culture de masse (Soulages, 2005).

Les approches théoriques sur la télévision ont aussi pâti de plusieurs facteurs. Le premier est le manque de légitimité de l'institution télévisuelle comme objet de recherche. Si certains auteurs affirment un véritable tournant à cet égard (Lochard, 2002), soulignant par exemple la démocratisation des recherches permise par l'INA, ce sentiment d'illégitimité se ressent aujourd'hui encore dans les colloques sur l'audiovisuel : les études sur la télévision sont rares et les chercheurs se posent encore la question de la légitimité de leur objet[103].

Les études sur le cinéma ont donc été bien plus foisonnantes que celles sur la télévision et le sont encore. C'est sans doute ce qui explique que les premières études sur la télévision ont d'abord pointé les différences entre cinéma et télévision. Par exemple, André Bazin (1954) met au jour deux spécificités de la télévision : le direct et le « contact » et Umberto Eco montre que les structures narratives sont plus ouvertes et improvisées qu'au cinéma. Son analyse relève d'une poétique et d'une esthétique des médias qui accompagne tout un mouvement de recherche destiné à étudier les traits pertinents d'une « télévisualité » selon l'expression de Jean-Claude Soulages (2005 : 18).

---

[103] La question fut notamment soulevée à plusieurs reprises lors du congrès de l'Affecav en 2008 (Beylot, Le Corff, Marie dir., 2008).

Selon Jean-Claude Soulages (*ibid.*), ce sont véritablement Noël Nel (1991), Michel Colin (1992) et François Jost (1992) qui ont travaillé les premiers sur les spécificités des formes télévisuelles. Mais ce sont les travaux d'inspiration sociologique et historique sur l'institution télévisuelle qui ont inscrit durablement les travaux sur la télévision dans le champ de recherche français au début des années quatre-vingt. Le contexte correspond à la dérégulation de la sphère médiatique qui entraîne « le désengagement des fonds publics, l'apparition de chaînes commerciales, la multiplication de systèmes de diffusion [...] un accroissement de l'offre télévisuelle » et une internationalisation de la diffusion et de la production (Soulages, 2005 : 20). Simultanément, les conditions de réception sont aussi transformées par l'apparition de la télécommande et du magnétoscope. Le spectateur captif devient alors consommateur nomade et ces phénomènes sont à l'origine de nouvelles expériences télévisuelles.

> « En résultent des stratégies de plus en plus diversifiées et manifestes de captation des destinataires et l'apparition d'une variété incessante de nouvelles productions. » (*ibid.* : 20.)

Les travaux des chercheurs s'efforcent alors de prendre en compte tous ces paramètres institutionnels. Ce sont d'abord des études visant à une clarification de l'institution, d'ordre macrosociologique[104], puis d'autres études, plus proches de nos préoccupations, portent sur l'analyse des dispositifs ou sur les genres télévisuels. Dans ce cadre, Umberto Eco (1985) réactive la question des genres télévisuels et proclame l'avènement d'une néo-télévision, plus « relationnelle » (approche dont François Jost a montré les limites[105]) et tout un mouvement étudie la télévision comme un support de relations avec le spectateur. Cette optique nous intéresse évidemment, puisque nous nous interrogeons sur ce qui « construit » la relation dans ces dispositifs.

2.2. L'approche des émissions de télévision comme discours

Cette recherche s'inscrit résolument dans une analyse du discours, c'est-à-dire du texte de l'émission en son contexte. Cette approche a plusieurs implications sur les procédures d'analyse.

[104] Les travaux de Dominique Wolton (2008) par exemple, insistent sur le lien social créé par la télévision, sur la culture populaire qu'elle contribue à créer.

[105] Voir chapitre I de ce mémoire – page 85.

2.2.1. L'approche sociologique versus *l'approche des sciences du langage*

La télévision produit donc des approches très diverses qui s'occupent toutes d'aspects différents : le discours en lui-même, la réception, la circulation des discours, etc. Cette diversité des approches tend à dresser des barrières difficilement franchissables entre les pratiques d'analyse. Jean-Claude Soulages (2005) classe néanmoins les approches en deux grandes tendances : les études d'inspiration sociologique et les études qui trouvent leurs sources dans les sciences du langage (c'est dans la seconde approche que nous situons cette étude)[106].

Dans un premier temps, l'approche sociologique inspirée par Paul Lazarsfeld notamment a limité l'analyse des énoncés à l'étude de la transmission de messages et à l'observation des effets (Soulages, 2005 : 13). Cette approche éclaire l'impact psychosocial des médias, mais ne considère pas l'élaboration et la réception des messages, c'est-à-dire ce qui fait de ce média une « médiation symbolique » (Quéré, 1982).

Ensuite, les approches sémiotiques se fondent sur les sciences du langage et le structuralisme de Roland Barthes. L'émetteur n'est plus le seul acteur de la communication ; il y a aussi le récepteur, soumis à un « code de réception négocié » (Hall, 1980). On prend aussi en considération les contextes situationnels, c'est-à-dire l'aspect pragmatique de l'énoncé.

Ces approches ont débouché sur des analyses du discours plus systématiques dans les années quatre-vingt. C'est également à ce moment que sont développées les notions de contrat énonciatif, puis de promesse[107].

2.2.2. Les émissions de télévision : texte ou discours

L'analyse textuelle du film « dérive indubitablement de l'analyse structurale en général » (Aumont et Marie, 1999 : 67). Umberto Eco (1972) fut l'un des premiers à proposer l'idée que les phénomènes de communication et de signification constituent des systèmes de signes que l'on peut étudier en rapportant chaque message singulier aux codes généraux qui en règlent l'émission et la compréhension. Le système textuel[108] du film joue donc sur la relation établie ou

---

[106] On pourrait aussi évoquer les approches de la psychologie anglo-saxonne ou d'autres types d'approches. L'auteur dépeint ici celles qui ont eu le plus de succès et nous n'en reprenons que les éléments qui nourrissent la nôtre.

[107] Le lecteur peut se rapporter à la note de bas de page 74, page 84 pour une définition sommaire de la promesse et du contrat de lecture.

[108] Le film peut être considéré comme un texte dans le sens de Patrick Charaudeau (1997 : 5), c'est-à-dire le résultat d'un acte de langage produit par un sujet dans un contexte et dans le sens que lui donne Umberto Eco (1985). Pour lui, le texte est à penser comme une entité communicative, un « mécanisme qui demande à être actualisé par un destinataire dans un processus interprétatif » (Eco 1985 : 66-72). Il est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser (il « postule son destinataire comme condition de sa propre capacité communicative concrète, mais aussi de sa propre potentialité significatrice. »). Comme la compétence du destinataire n'est pas forcément celle de l'émetteur, le « sort interprétatif [du texte] doit faire partie de son propre mécanisme génératif, générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions du mouvement de l'autre ». Le texte doit prévoir les compétences à

non à l'autre. Francesco Casetti (1979) explique bien le cadre théorique qui découle de ce positionnement, qui considère le film comme texte. L'approche textuelle de la théorie sémiologique s'attache à décrire :

- une composante grammaticale (qui fixe les règles syntaxiques de bonne formation d'un texte filmique), en définissant par exemple ses constituants et leurs normes de compatibilité au niveau de la microstructure et de la macrostructure ;
- une composante sémantique susceptible de définir les représentations ;
- une composante pragmatique capable de définir les règles d'appropriation d'un texte filmique et de décrire ses relations avec le contexte.

Cette approche souligne le rapport entre l'organisation systémique d'un film et les significations produites et / ou véhiculées par le film (Lagny, Ronpars, Sorlin, 1979). C'est également dans cette approche que se situe l'étude de Geneviève Jacquinot (1977). Elle montre de manière très didactique que quatre niveaux du film doivent être étudiés :

- la relation qu'entretient le film au monde qu'il représente (référentialité) ;
- la place du destinataire dans l'énoncé ;
- l'agencement des séquences ;
- l'articulation des images et des sons[109].

Cependant, même si l'analyse textuelle affiche un intérêt pour la dimension pragmatique du texte, elle ne s'intéresse pas à la situation de communication comme le fait l'analyse du « discours » (Barrette, 2004). L'analyse du discours doit prendre en compte deux dimensions ou deux espaces : un espace interne et un espace externe au texte.

> « Un espace externe qui définit la situation de communication renvoyant aux conditions psychosociales de production et de réception des messages et un espace interne purement langagier par lequel s'élaborent les productions discursives. » (Soulages, 2005 : 16.)

Cette approche permet d'unifier la dimension communicationnelle et la dimension sociologique des énoncés médiatiques et c'est ce que Jean-Claude Soulages appelle la dimension « sémio-discursive » des messages. L'analyse du discours s'inscrit dans ce cadre : un cadre qui ne s'intéresse pas qu'aux effets, ou qu'au discours même, mais au contexte et au texte. La sémiologie doit s'ouvrir à la pragmatique, pour étudier les processus de communication.

---

mobiliser en réception et à apporter en production en fonction de celles du futur destinataire. Il va ainsi construire un « Lecteur Modèle » qui garantit son bon fonctionnement » (*ibidem*).

[109] Il nous semble que les troisième et quatrième niveaux peuvent participer des premier et deuxième niveaux (et à d'autres, non pris en compte par l'auteure) et donc, ces quatre catégories pourraient selon nous, être reformulées et complétées.

> « Parce qu'on ne peut isoler plus longtemps le texte (verbal, visuel) de son contexte (social, culturel, interactionnel), la sémiotique trouve, dans la communication, les moyens de développer son ouverture pragmatique. Cela demande la prise en compte de variables liées aux conditions d'énonciation du message, à la situation d'interaction, aux usages, aux représentations sociales et autres conditions de manifestation du sens sur lesquelles il faudra se pencher. » (Boutaud, 1998 : 4.)

Les théories pragmatiques ont en effet pointé l'importance de l'interaction dans la communication et souligné l'importance de cette communication dans l'instauration d'une relation entre ses partenaires.

> « Une communication est toujours un acte (fait de paroles, d'attitudes, de comportements, etc.) adressé par quelqu'un à quelqu'un d'autre (singulier : un autre individu ou pluriel : un public, une collectivité). Cet acte consiste essentiellement à instaurer une relation entre les partenaires de l'échange et ceux-ci sont donc bien plus que des encodeurs/décodeurs de message : ce sont des sujets se constituant l'un l'autre et jouant jusqu'à leur image dans la communication. » (Verhaegen, 2007 : 4.)

Jean-Claude Soulages (2005) propose ainsi d'utiliser l'énonciation audiovisuelle et l'analyse de discours comme appareil théorique, développant ainsi un cadre d'analyse du discours qui ne s'intéresse pas qu'au texte, mais aussi aux conditions de mise en place des discours. L'analyse de discours permet de dégager des invariants tant dans les dispositifs énonciatifs que dans les modes d'organisation discursive des productions. Elle peut se rattacher à l'analyse d'une dimension anthropologique et ethnographique en cela que l'observation des discours médiatiques permettrait de comprendre la société. Cela correspond tout à fait à l'approche « culturelle » des émissions dans laquelle nous souhaitons nous inscrire. Nous considérerons donc l'émission de télévision comme un discours, tel que l'envisage Jacques Fontanille (2007).

> « L'analyse de discours surplombe l'analyse textuelle, s'en nourrit, mais apporte plus qu'elle. Texte et discours se distinguent principalement par le fait que le second, à la différence du premier, est action et interaction, mais aussi par leur relation respective au contexte : l'un l'exclut, l'autre l'intègre. Le contexte, en l'occurrence, est un ensemble de données extensible, qui peut se limiter à la seule énonciation du texte, et la situation dans laquelle cette énonciation advient, mais qui peut s'étendre à l'ensemble des données socio psychologiques, voire ethnologiques, qui peuvent concourir à l'interprétation de l'énoncé. » (*ibid.* : 2.)

2.2.3. L'approche sémiopragmatique comme approche du discours

L'approche « sémiopragmatique » remet en cause l'approche uniquement narratologique du film, propre au cinéma fictionnel, et étudie les postures énonciatives et les relations affectives qui s'y constituent, c'est-à-dire la discursivité filmique. Ces postures énonciatives proposeraient ainsi au spectateur une place et une attitude spectatorielle déterminées. Selon Muriel Hanot (2002), la sémiopragmatique permet ainsi de comprendre comment le spectateur est invité à comprendre un texte.

> « [Elle] permettrait de comprendre comment le spectateur comprend les émissions de télévision puisqu'elle s'attache au spectateur non pas « tel qu'il est mais tel que le film l'incite à être ». [...] [Cette méthode] dégage les effets potentiels du texte, élaborant la relation qui s'instaure entre lui et son lecteur, notamment par l'étude des « traces » laissées par l'émetteur dans le message et de la manière dont celles-ci font sens pour le spectateur. » (*ibid.* : 9-10.)

Selon Jean-Claude Soulages (2005), l'analyse doit donc s'appuyer sur l'étude des traces langagières, mais ne doit pas faire l'impasse sur le fonctionnement médiatique ou sur les finalités du discours. Est aussi pris en compte l'espace social dans lequel les messages se répercutent. On l'a vu, l'auteur part du postulat que tout acte de communication doit être observé en partant de l'articulation de deux composantes relationnelles qui s'interpénètrent : le cadre situationnel et le cadre communicationnel[110]. Au croisement du cadre situationnel et du cadre communicationnel, vont prendre place plusieurs stratégies de discours (celles précisément qu'on cherche à trouver à l'issue de cette recherche). Les matériaux utilisés, les modes d'organisation discursive et énonciative, etc. vont contribuer à la mise en texte de l'événement : sa configuration et la relation qui va se nouer avec le destinataire. Cette mise en texte est déterminée par la médiativité du dispositif télévisuel, c'est-à-dire par des composantes matérielles.

> « [Cette approche souligne l'importance de] la prise en compte des spécificités scripturales et scopiques de l'image télévisuelle qui s'avère déterminante pour le positionnement effectif de son spectateur. Elle met au jour les phénomènes de médiation structurels dans tout discours médiatique : une visée communicative, des opérations langagières de médiation, une instance médiatrice et un support de médiatisation. L'écran de télévision se révèle alors à travers son activité de monstration de l'univers simultanément comme un terminal relationnel. La configuration de cette relation y est formatée par les rôles que l'instance médiatrice assume tour à tour en tant qu'observateur distancié de l'événement, pédagogue, intercesseur ou argumenteur. » (Soulages, 2005 : 203.)

Cette approche semble répondre aux exigences de notre questionnement : elle permet théoriquement de comprendre comment se construit la relation entre le dispositif, le producteur et le récepteur[111]. L'approche sémiopragmatique du discours permet d'étudier le processus de médiation du passé, tel que nous l'avons défini dans la première section de ce mémoire. Pour saisir cette médiation, il faut analyser la médiatisation du dispositif et en l'occurrence, les modalités de construction de la relation au passé. La relation établie par le dispositif au passé est complexe et allie :

- un lien de celui qui fait l'émission (équipe de production, réalisateur, auteur, chaîne) à l'émission et un lien de l'émission au spectateur (groupe social ou spectateur empiri-

[110] Voir page 29 de ce mémoire.

[111] Nous attribuons un sens large au terme « producteur » : l'institution qui produit l'émission, l'institution qui la diffuse ainsi que les personnes empiriques comme l'auteur, le réalisateur, le producteur, etc. De la même manière, le « réceptuer » est le public ciblé ou le spectateur empirique.

que). La relation est donc orientée vers le spectateur et elle relève donc en partie de l'énonciation ;

- un lien de l'émission aux mondes auxquels elle fait référence (réel ou représenté). La relation est orientée vers un ou plusieurs univers de référence ; elle a donc à voir avec la référentialité ;
- un lien entre les éléments du film (la configuration des éléments du film) et qui renvoie donc à la structure textuelle de l'émission ;
- un lien à un fonds commun de représentations sociales sans lequel l'émission n'aurait aucune résonance chez le spectateur.

On fait l'hypothèse que ces quatre niveaux du texte participent de la construction du rapport proposé au passé par l'émission. Ce ne sont peut-être pas les seuls, mais ce sont ceux que nous estimons fondamentaux. La relation au passé reposerait sur la combinaison d'éléments référentiels, mobilisant des représentations sociales et pris dans une textualité donnée, avec une énonciation particulière[112].

Ces quatre niveaux du texte renvoient partiellement aux trois points de vue qu'il est possible de poser sur le langage (naturel ou artificiel) : le point de vue syntaxique, sémantique et pragmatique[113]. Le point de vue syntaxique détermine les règles permettant de construire des phrases, des formules, en combinant des symboles élémentaires et s'intéresse aux relations des signes entre eux ; ce niveau correspond à la textualité du texte. La sémantique doit permettre d'interpréter ces phrases et ces formules, de les mettre en correspondance avec autre chose (la réalité ou d'autres « formules »), elle instaure la relation des signes avec la réalité et renvoie ainsi à la fois à la référentialité et aux représentations sociales liées aux signes. La pragmatique décrit enfin l'usage des formules par les interlocuteurs visant à agir les uns sur les autres ; c'est la relation des signes avec leurs utilisateurs, leur emploi et leurs effets. Le composant pragmatique correspond donc à l'ensemble des processus d'interprétation d'un énoncé en son contexte et renvoie à l'énonciation. Ces trois points de vue renvoient donc, selon nous, à quatre niveaux de discours importants dans la médiation.

[112] Comme on le verra, la textualité correspond ici à l'organisation du discours, de son contenu et de la relation entre les éléments tandis que l'énonciation concerne les traces de la relation entre texte et auteur et texte et récepteur.

[113] Voir sur ce point les dictionnaires respectifs d'Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (1999 : 776-787) et Dominique Maingueneau et Patrick Chareaudeau (2002 : 454-455).

3. Saisir le processus de médiation par l'analyse de quatre niveaux du discours

Cette section éclaire la signification que nous attribuons à chaque niveau du discours, la manière dont chacun participe de la médiation du passé et les outils pratiques pour l'analyser.

3.1. Premier niveau : les représentations sociales, une relation aux mondes

Des quatre niveaux du discours, les représentations sociales semblent constituer un niveau important de la construction de la médiation de l'archéologie (voir chapitre I). L'exploration de la notion nous permet de préciser leur(s) rôle(s) dans la médiation et d'envisager des outils d'analyse de ces dernières.

3.1.1. Approche de la notion de représentation sociale

La notion de « représentation » peut susciter une approche cognitive, qui la définit comme une construction psychologique et une approche communicationnelle, qui la décrit comme un phénomène à l'œuvre dans la circulation des savoirs. C'est dans cette deuxième approche que nous nous situons.

La notion de « représentation sociale » se substitue à celle de « représentation collective » de la sociologie d'Émile Durkheim (1898). Trop dichotomique, elle opposait l'individuel et le collectif, le psychologique et le social. Ce concept a donc été longtemps négligé et remplacé par celui, plus heuristique, de représentation sociale par Serge Moscovici (1961), à partir de l'étude des représentations de la psychanalyse dans la presse. À sa suite, un champ de réflexion s'est penché sur la définition, l'usage et le fonctionnement des représentations sociales. La plupart des psychosociologues s'accordent sur cette définition de la représentation sociale : « La représentation sociale est une forme de connaissance socialement élaborée et partagée ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social » (Jodelet dir., 1989 : 36).

La représentation est donc un ensemble organisé d'opinions, d'attitudes, de croyances et d'informations se référant à un objet ou à une situation (Abric, 1989 : 203). Cette forme de connaissance, parce qu'elle se distingue de la connaissance scientifique, est parfois appelée « savoir de sens commun » ou « savoir naïf » (Jodelet, 1989). Elle est donc à la fois une forme de « connaissance spécifique » et une « construction sociale ». La représentation n'est pas seulement une forme, mais également un produit et un processus.

> « Le produit et le processus d'une activité mentale par laquelle un individu ou un groupe reconstitue le réel auquel il est confronté et lui attribue une signification spécifique. » (Abric, 1988 : 64.)

En fait, nous fabriquons des représentations parce que nous avons besoin de maîtriser intellectuellement et physiquement le monde, et ce surtout lorsqu'on ne peut pas faire l'expérience de ce monde comme c'est le cas notamment du monde scientifique et plus encore du monde passé. Autrement dit, nous produisons des représentations pour comprendre et pour donner du sens à notre relation au monde. Ces représentations sont dites « sociales » car nous ne sommes pas isolés dans un vide social et qu'elles circulent dans la société. Les médias qui les créent, transmettent, reprennent, seraient ainsi des « faiseurs de mythes » et constitueraient le « liquide amniotique de nos communautés sociales » (Moscovici, 1989 : 83). Les discours qu'ils proposent sont donc à étudier comme porteurs de représentations et producteurs d'effets.

Les représentations sociales ont donc plusieurs rôles : elles établissent un système d'interprétation et de prise sur la réalité et elles remplissent des fonctions d'orientation de conduite, de comportement et de justification des pratiques. Elles ont également une fonction identitaire.

> « Les représentations ont aussi pour fonction de situer les individus et les groupes dans le champ social. [Elles permettent] l'élaboration d'une identité sociale et personnelle gratifiante, c'est-à-dire compatible avec des systèmes de normes et de valeurs socialement et historiquement déterminés. » (Mugny, Carugati, 1985 : 183.)

Les représentations sociales ont enfin, comme on va le voir, un rôle structurant dans les discours y compris scientifiques. Louis Marin (1978, 1985, 1988, 1993) décrit par ailleurs l'acte de représenter comme un acte double : « représenter » c'est substituer quelque chose de présent à quelque chose d'absent (comme tout signe), grâce à la « mimésis », c'est-à-dire la similarité postulée qui autorise cette substitution. Représenter, c'est donc à la fois exhiber quelque chose de présent, une opération spectaculaire d'autoreprésentation. Louis Marin parle, à ce titre, des deux caractères de la représentation : réflexif – se présenter – et transitif – représenter quelque chose – (1988 : 62).

3.1.2. La représentation sociale comme élément de la médiation

On a émis l'hypothèse dans le premier chapitre, que les représentations sociales de l'archéologie ont une utilité dans les discours et qu'il ne faut pas les considérer comme des obstacles à la diffusion des connaissances, mais plutôt comprendre comment elles participent au processus de médiation à l'œuvre. Voyons ici en quoi elles participeraient à cette médiation.

D'abord, les représentations structurent le discours et peuvent aider à l'appréhension des connaissances. Qu'elle soit sociale, artistique, mentale, la représentation a toujours aussi à

voir avec une certaine idée de la relation : elle peut être vue comme un élément de médiation. Serge Moscovici (1961) fut le premier à relier le concept à la communication en montrant comment les représentations de la psychanalyse circulaient dans la presse. Denise Jodelet (1984, 1989, Jodelet dir., 1989) a également insisté sur le rôle de la communication dans la formation et la diffusion des représentations sociales et sur le rôle des représentations dans la communication. Les représentations sociales sont ainsi destinées à orienter les conduites et les communications (Moliner, 1996 : 10). D'abord, la représentation sociale est produite au cours des échanges sociaux.

> « Ce qui permet de qualifier de sociales les représentations, ce sont moins leurs supports individuels ou groupaux que le fait qu'elles soient élaborées au cours de processus d'échanges et d'interactions. » (Codol dir., 1982 : 2.)

Ainsi, la représentation n'est pas qu'une construction mentale, qui décalquerait la réalité du monde extérieur : elle a une fonction symbolique dans la communication.

Non seulement les représentations sont élaborées au cours des communications sociales, mais elles se modifient quand elles sont actualisées dans des situations de communication différentes.

> « Les représentations et les actions se pensent dialectiquement dans et par les relations, directes ou indirectes, que les acteurs sociaux nouent entre eux et avec leur environnement. Aussi, dans une société donnée, les représentations circulent-elles et se transforment-elles principalement par les rapports de communication développés entre les acteurs sociaux. » (Schiele, 1989 : 406.)

Enfin, les représentations peuvent être vues comme des grilles de lecture de la réalité. Elles orientent alors les comportements et les communications sociales.

> « La représentation contribue exclusivement aux processus de formation des conduites et d'orientation des communications sociales. » (Moscovici, 1989 : 75-76.)

Pour Serge Moscovici (1961), la représentation a non seulement à voir avec les processus de communication, elle est aussi en elle-même, un intermédiaire entre l'objet de connaissance extérieur et l'univers mental d'un individu.

> « La représentation est une instance intermédiaire entre les catégories qui fonctionneraient comme un métasystème cognitif et normatif et les pratiques qui ancreraient la réalité empirique. » (*ibid.* : 302.)

C'est ainsi qu'elle devient « un processus de médiation entre concept et perception » (*ibid.* : 302) et rend le concept et la perception interchangeables.

La question des représentations et des cadres de référence semble alors de première importance lorsque l'on considère le texte de vulgarisation puisqu'il suppose une homogénéisation des cadres de références de l'émetteur et du récepteur (Schiele, 1991 : 170). La vulgarisation, c'est d'abord « rétablir un lien brisé entre les chercheurs et le grand public » (Choffel-

Mailfert, Romano dir., 1991 : 169). Bernard Schiele (1984) a notamment montré que les représentations jouent un rôle important de ce processus. Dans le champ de la vulgarisation, mais aussi de l'exposition, plusieurs études ont d'ailleurs montré l'impact des représentations sur la compréhension du public[114].

Cette position de médiation[115] qu'occupe la représentation sociale ainsi que son importance dans la communication permet de postuler un rôle des représentations de l'archéologie dans la médiation et donc, dans la construction d'une relation à l'homme du passé. Les représentations qui circulent sur l'archéologie (telles qu'on a pu les observer dans la première partie) structurent le discours et peuvent aider le spectateur à s'attacher ou à reconnaître certains éléments dans un discours scientifique sur le passé.

> « L'abondante utilisation, faite par la télévision, de stéréotypes et d'archétypes aisément identifiables, facilite le décodage de messages. [...] Ils joueraient ainsi un rôle opératoire dans l'apprentissage. » (Compte, 1998 : 618.)

Les représentations sociales participent à la construction de cette relation en ce sens qu'elles permettent 1) d'unifier nos cadres de références avec ceux de mondes complètement différents comme le monde de la science ou du passé et 2) de reconnaître du connu dans un discours scientifique et qui porte donc de l'inconnu (on reconnaît l'archéologue présentant les traits d'*Indiana Jones* et l'on peut lui imputer tous les traits du scientifique aventurier, sérieux, méticuleux...).

3.1.3. Repérer les représentations sociales : l'analyse de contenu thématique

L'étude des représentations sociales dans les discours médiatiques et particulièrement dans les discours télévisés est un champ de recherche largement balisé. De nombreux outils peuvent servir cette partie de l'analyse. Les études du type « image de... à la télévision » peuvent cependant être tautologiques : elles peuvent mettre en lumière différentes images d'un objet

---

[114] Cette approche repose sur une conception communicationnelle de l'exposition, proposée par Bernard Schiele (1992), qui a montré le lien entre communication, conception, évaluation de l'exposition. D'après Joëlle Le Marec et Jean Davallon (1995), plusieurs utilisations peuvent être faites des études de représentations dans le milieu muséal : 1) l'étude des représentations peut servir à mieux connaître le visiteur. Ce type d'étude représente la plupart des études en réception en amont de la création d'une exposition. Les connaissances naïves sont vues comme des motivations à "consommer" l'exposition ; 2) on peut aussi tenter de connaître les représentations qui se dégagent de l'exposition (contenus à assimiler) ; 3) enfin, dans l'approche adoptée par Jean Davallon et Joëlle Le Marec, le visiteur n'est plus vu comme un frein à la communication (qui ne comprend rien de l'exposition) ou comme le détenteur de la clef de ce que devrait être l'exposition, mais comme « un sujet doté d'une compétence communicationnelle ». L'interaction entre visiteur et exposition est alors vue comme une « appropriation ». L'objectif de la démarche d'évaluation dans cette approche est de faire en sorte que le discours savant rencontre le déjà-là des représentations du savoir profane (Schiele, 1991), faire que le visiteur dépasse son déjà-là.

[115] La conception retenue de la médiation dans ce mémoire n'est pas celle d'intermédiaire, mais les représentations, en tant qu'intermédiaires, participent de la médiation telle qu'on l'a définie. Les deux acceptions de la médiation (comme intermédiaire ou comme construction d'un lieu qui rende possible l'échange) ne sont donc pas antagonistes.

(sans souvent prendre en compte les spécificités ou l'histoire de l'objet en question) et évaluer la distance qui existe entre ces images et la « réalité ». On l'a dit, ce type d'approche nous semble limité. Jérôme Bourdon (1996) constate ainsi une tendance à une conception « ferroviaire » des représentations télévisuelles.

> « Cette conception considère qu'au fond, il y a des émissions, il y a des textes, il y a des langues qui sont comme un petit chemin de fer et dedans il y a des représentations, que le train transporte. La présentation est tout à fait naïve : le train entre dans la tête du spectateur, où il dépose ses petits ballots, et la représentation va se retrouver là. » (*ibid.* : 21.)

Pour éviter ce piège, Jérôme Bourdon recommande de « substituer à la représentation comme une essence de la télévision l'idée de la représentation comme un enjeu et comme le produit de stratégies d'acteurs » (Bourdon, 1996 : 21). En résumé, les études sur les représentations audiovisuelles ne sont pertinentes que si on les aborde « non pas comme réalité de quelque chose qui serait là, mais comme croyance et comme enjeu » (Mills-Affif, 2004 : 25).

Concrètement, les méthodes d'analyse des représentations ont d'abord été créées pour les textes écrits et oraux, mais peuvent, dans une certaine mesure, être appliquées à l'analyse de film. Il n'existe pas « une » méthode d'analyse des représentations sociales pour les documents audiovisuels. Il est donc nécessaire d'élaborer une méthodologie d'étude expérimentale qui puisse répondre à la problématique et aux hypothèses de recherche. Les méthodes d'étude des « images » des professions par les professionnels eux-mêmes peuvent souffrir d'approximations méthodologiques. Chez les archéologues, on constate d'ailleurs l'absence de description du corpus d'analyse et de la méthode d'étude employée[116].

L'analyse de contenu pour l'étude des représentations sociales apparaît particulièrement bien adaptée à l'étude des représentations sociales à la télévision. Comme le souligne Claudine Herzlich (1972), « la représentation est médiatisée par le langage » et « l'appropriation d'un objet social est inséparable de la formation d'un langage le concernant » (*ibid.* : 308). Dès lors, l'analyse de contenu doit permettre au chercheur le décodage de ce langage et le repérage des éléments de la représentation de l'objet.

> « [L'analyse de contenu est] un ensemble de techniques d'analyse de communication visant, par des procédures systématiques et objectives de description du contenu des messages, à obtenir des indicateurs (quantitatifs ou non) permettant l'inférence de connaissances relatives aux conditions de production/réception (variables inférées) de ces messages. » (Bardin, 2001 : 47.)

[116] Dans ces études, la constitution du corpus et la méthode est rarement expliquée et justifiée : par exemple, Brigitte Lequeux (1988) analyse-t-elle un corpus hétérogène d'articles de presse, d'émissions de télévision et de radio ; Danièle Alexandre-Bidon (1988) analyse indistinctement des romans, BD et films. Au niveau de la méthode, peu d'archéologues affichent une réelle préoccupation pour la systématicité de l'étude. Cependant, si ces auteurs ne s'étendent pas sur une méthodologie d'étude, il serait erroné de prétendre qu'ils n'y prêtent pas attention.

L'application de cette méthode au film repose sur une série de choix : l'analyse est infinie et tout peut « signifier » dans l'image. Les pionniers de l'approche socio-historique du cinéma ont fréquemment insisté sur la nécessité de dépasser une simple « analyse de contenu » centrée sur l'histoire racontée, les dialogues, etc. Si l'on aborde un film sous l'angle de la représentation sociale, il convient de tenir en compte des conventions particulières du cinéma : des éléments de mise en scène comme le jeu des acteurs, les costumes, les décors, les éclairages, des données photographiques comme la composition du cadre, etc. Il faut donc plus largement tenir compte de l'influence du média et de ses caractéristiques propres.

On peut prendre pour exemple l'étude d'Igor Babou (1999, 2004), qui cherche les représentations de la rationalité dans les discours télévisés à propos du cerveau et analyse ce qu'il appelle la confrontation entre science et télévision par l'étude des formations discursives selon les époques, à travers la gestion des lieux, la gestion de la parole et les dispositifs d'énonciation. Dans son étude, il tient en compte de la reformulation des termes pivots et du lien (voir du rapport de force) qui se joue dans le triangle public / média / scientifique, des temps de parole, du ton plus ou moins sérieux des intervenants, du type de discours des scientifiques et des médiateurs, de la manière dont on inclut ou exclut le public, mais aussi des images et des sons qui peuvent en dire long sur ce rapport. Il sera possible de suivre ce modèle pour le repérage des représentations de l'archéologie dans nos émissions.

3.2. Deuxième niveau : l'énonciation, marque de la relation entre les partenaires de la communication

Ces dix dernières années, ce sont les concepts d'énonciation et de narration qui ont le plus servis à l'étude des discours télévisés. Mais les deux projets ont parfois tendance à se confondre[117]. Pour ce travail, on établit la distinction suivante : « On appellera narration l'ensemble des procédures par lesquelles le film règle l'organisation du récit, et l'on réservera le terme d'énonciation à ces interventions marquées ponctuellement où la narration prend ses distances par rapport à la diégèse » (Lagny, Ropars, Sorlin, 1979 : 9). L'énonciation reste cependant une notion ambiguë, qu'il faut clarifier pour choisir les outils adéquats à son étude dans les émissions sur l'archéologie.

[117] D'ailleurs, l'énonciation narrative et la narration sont deux synonymes pour Christian Metz, Francesco Casetti, Gianfranco Bettetini et Francis Vanoye (Metz, 1991 : 186).

3.2.1. Définitions et positionnement dans le champ de l'énonciation

3.2.1.1. Un sens large et fort de l'énonciation

L'énonciation est une notion ancienne en philosophie, mais qui s'est conceptualisée dans le champ de la linguistique. On distingue trois définitions principales de l'énonciation : Émile Benveniste la définit comme « cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (1970 : 12) ; Jean-Claude Anscombre et Oswald Ducrot parlent d'un phénomène observable lors d'un acte de communication, « l'activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle » (1976 : 18) ; et enfin pour Tzvetan Todorov, l'énonciation est un acte. En cela, elle ne peut être qu'une énonciation énoncée car elle ne se produit qu'une fois (1970 : 3).

Retenons d'abord que l'énonciation est l'acte antérieur à l'énoncé, qui est son produit. La dualité entre énonciation et énoncé repose sur l'idée que la première est de l'ordre du faire alors que le second est de l'ordre de l'être. Mais finalement, l'étude du faire passe par l'étude de l'être et des traces du faire dans l'être, un peu comme l'étude de la production d'une céramique archéologique passe par celle des stries ou marques visibles dans la matière. L'énonciation proprement dite apparaît donc comme « l'ensemble des procédures formelles qui génèrent et organisent le discours » (Fillol, 1998 : 38). L'énonciation énoncée par contre « est présente dans le discours aussi bien par des marques linguistiques spécifiques que par l'organisation même du discours au niveau de la forme du contenu » (*ibidem*). Quand on parle de l'énonciation des émissions de télévision, on parle donc nécessairement de l'énonciation énoncée de Véronique Fillol (1998)[118].

Ensuite, on peut trouver un sens restreint et un sens large de l'énonciation. Au sens restreint, l'énonciation renvoie alors aux « traces linguistiques de la présence du locuteur au sein de son énoncé » (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 30-31), à tous ces phénomènes que le linguiste Émile Benveniste (1970) appelait « la subjectivité dans le langage ». Au sens large, l'énonciation se définit par l'intersection de trois critères :

> « - Les relations qui se tissent entre l'énoncé et les différents éléments constitutifs du cadre énonciatif, à savoir :
> - Les protagonistes du discours [émetteur et destinataire(s)],
> - La situation de communication » (Jost, Gaudreault, 2005 : 41).

On trouve enfin chez Dominique Chateau (1983), un sens fort et un sens faible de l'énonciation.

> « Au sens faible, c'est « la mise en place d'un dispositif qui, inscrivant le message dans le procès qui le communique, inscrit aussi dans le message les conditions de la commu-

[118] Pour cette recherche, le terme d'« énonciation énoncée » désigne l'énonciation ostentatoire et mise en scène.

> nication (émission, transmission, réception) [et au sens fort, ce sont] « ces conditions de communication inscrites dans le message existent à l'état de marques explicites et spécifiques. » (*ibid.* : 121.)

Ici, l'énonciation étant d'abord un objet d'analyse permettant de comprendre les relations tissées au passé, on considérera son sens large (les relations entre l'énoncé et son cadre énonciatif) pour la définir et son sens fort pour l'étudier (des conditions de communication sont inscrites dans le message et la définissent).

3.2.1.2. L'opposition histoire / discours

De ces définitions, on peut établir une distinction utile pour la suite de nos analyses. On sépare classiquement deux plans de l'énonciation : histoire et discours (ou encore récit et discours). Cette opposition est introduite par Émile Benveniste (1966), sur la base d'une analyse des systèmes du temps du verbe en français. Il distingue donc le plan de l'histoire lorsque les événements semblent se raconter d'eux-mêmes et le plan du discours, qui suppose un locuteur et un auditeur (Benveniste, 1966 : 237-250)[119].

Cette opposition est un point important dans la réflexion sur l'énonciation. Encore faut-il ne pas mal l'interpréter : l'histoire n'est pas l'inverse du discours. Gérard Genette (2007) souligne ainsi que dans l'histoire, on sent moins celui qui s'exprime et que dans le discours, on sent plus le narrateur. Mais dans une phrase comme « Napoléon mourut à saint Hélène » (qui relève du régime de l'histoire), il y a antériorité et donc, instance racontante. Ainsi, l'histoire ne va jamais sans une part de discours, parce que la langue marque toujours la présence du locuteur, notamment par des déictiques[120]. Le récit est donc une « forme de discours » qui efface les traces d'énonciation et les positions énonciatives.

Pour Gérard Genette, dans un récit, il est facile de distinguer ce qui relève de l'histoire (ce qui est narré) et du discours (ce qui marque la présence du narrateur et qui forme une sorte de « kyste »). L'histoire se reconnaît parce qu'elle renvoie à des lieux et des temps historiques,

---

[119] Émile Benveniste explique cette distinction de la façon suivante : « L'énonciation historique, aujourd'hui réservée à la langue écrite, caractérise le récit des événements passés. Ces trois termes, « récit », « événement », « passé », sont également à souligner. Il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit. Pour qu'ils puissent être enregistrés comme s'étant produits, ces faits doivent appartenir au passé. Sans doute vaudrait-il mieux dire : dès lors qu'ils sont enregistrés et énoncés dans une expression temporelle historique, ils se trouvent caractérisés comme passés. L'intention historique constitue bien une des grandes fonctions de la langue : elle y imprime sa temporalité spécifique, dont nous devons maintenant signaler les marques formelles. Le plan historique de l'énonciation se reconnaît à ce qu'il impose une délimitation particulière aux deux catégories verbales du temps et de la personne prises ensemble. Nous définirons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique « autobiographique ». L'historien ne dira jamais je ni tu, ni ici, ni maintenant, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation de personne je/tu. On ne constatera donc dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de la "3ème personne" » (Benveniste, 1966 : 239).

[120] Les diéictiques sont des marques qui renvoient d'emblée au locuteur : ici, maintenant, le « je », le temps présent, etc.

réels. Le discours désigne surtout celui qui parle et à qui il parle. Les indicateurs de deixis jouent un rôle important dans la compréhension du texte puisqu'ils permettent de déterminer la position du narrateur à l'intérieur de la diégèse. Ainsi, le discours littéraire possède des indicateurs qui permettent de localiser le narrateur et livre des informations quant à la situation du narrateur par rapport à ce qu'il profère. Ce sont ces marques, entre autres, qui permettent d'analyser l'énonciation. Ces indicateurs permettent ainsi de pointer les traces d'énonciation et donc, de donner un statut aux images de reconstitution par exemple. Ces traces sont tout à fait essentielles dans la construction d'une relation au passé.

Pour Christian Metz (1991), l'opposition frontale entre discours et histoire tient encore moins pour le film car, plus encore que dans le texte écrit, toute marque de subjectivité est une marque de l'énonciation. Il y a donc 1) toujours « énonciation » ou « discours », 2) mais l'illusion référentielle et notre besoin de fiction nous font oublier cette médiation et 3) il y a des films qui nous font oublier la médiation et d'autres qui la mettent en scène. Il n'y a donc pas de film « sans écriture » ou « transparent » ; il y a des films dont le régime d'énonciation s'affiche et d'autres où il se fait discret. On peut alors opposer comme Algirdas Julien Greimas et Francesco Casetti, l'énonciation diégétisée (invisible) et l'énonciation énoncée (Metz, 1991 : 177) ou bien remplacer la distinction histoire / discours, par la distinction suivante : la narration à tendance discursive (opacité de la médiation racontante) et la narration à tendance historique (occulte les traces de narration) (Marion, 1997). Le documentaire archéologique « classique » aurait tendance à être du côté de l'énonciation énoncée et le docufiction, plutôt du côté de l'énonciation diégétisée. Le choix de l'un ou l'autre de ces régimes influe selon nous, sur la relation proposée au passé parce qu'il place le spectateur différemment et parce qu'il met en avant ou à distance l'archéologue responsable de ces discours.

3.2.1.4. Qui peuvent être les énonciateurs et les énonciataires dans les émissions sur l'archéologie?

On peut alors se demander qui sont les énonciateurs et énonciataires des émissions d'archéologie[121]. L'énonciateur peut à la fois être le réalisateur, l'auteur, le scénariste, l'équipe de tournage (on parlera de « la production »), ou encore le présentateur, ou bien l'archéologue en tant qu'auteur des savoirs présentés dans l'émission. Il peut aussi être le représentant de la chaîne, ou même de l'institution « télévision ». On le verra, l'énonciateur ou co-énonciateur ou énonciateur temporaire peut aussi être un représentant de l'homme du passé.

[121] Ici, il serait possible de discuter les apports d'une conception anthropoïde ou non de l'énonciation (Metz, 1971), puisque cette question induit nécessairement une conception anthropoïde de l'énonciation. Pour nous, l'énonciation suppose une inscription physique, visible dans l'émission. C'est l'idée qu'on retrouve chez Albert Laffay (1964, cité par Gaudreault, Jost, 2005) quand il parle de « source » ou de « foyer » énonciatif, de « personne fictive », de son fameux « montreur d'image », « maître de cérémonie » ou « grand imagier ».

Les responsables de l'énonciation verbale sont des Je-Origines réels quand ils appartiennent à notre monde (journaliste, témoins, mais aussi archéologue, présentateur...). Ce sont des Je-Origines fictifs quand ils sont inventés par des Je-Origines réels : ceux-là ne sont pas responsables au même titre des énoncés qu'ils prononcent (Jost, 2007 : 55-56). Les énonciateurs responsables sont ceux qui instaurent un lien entre le monde social (dans lequel on vit) et le monde filmique (Hanot, 2002 : 18) et l'énonciation renvoie par ailleurs à la référentialité de l'émission. La chose se complique souvent, comme nous l'avons vu dans la première partie, quand le passé est reconstitué. Fictifs ou réels, les énonciateurs sont plus ou moins présents à l'image : ils sont en « situation d'adresse » (*in*) au spectateur qui le regarde les yeux dans les yeux (Véron, 1983) comme le présentateur, les reporters, certains narrateurs. Ou bien ils sont en situation de commentaire, absents de l'image, telle la voix du journaliste ou la voix over du narrateur qui raconte son histoire sur des images. Ce qui compte alors, ne semble pas de repérer quelle est l'instance derrière chaque choix filmique, mais bien de comprendre le jeu qui s'opère entre les instances énonçantes, comment elles s'affichent et s'attribuent la responsabilité de l'énoncé ou au contraire, comment elles s'effacent derrière une narration apparemment « historique ».

À l'autre bout, l'énonciataire est le public ciblé par l'émission (une représentation issue de la production), mais il est aussi le spectateur empirique ou un groupe social. Là encore, ce qui compte n'est pas de dessiner le spectateur idéal dans l'étude de l'énonciation, mais de comprendre la place qui lui est réservée dans le dispositif et l'histoire racontée.

3.2.2. L'énonciation comme élément de la médiation

Chez beaucoup d'auteurs, la médiation se joue presque exclusivement au plan de l'énonciation. Elle est selon nous, une partie importante de la construction de la médiation dans le sens où elle est la marque et l'origine du lien créée entre le dispositif et le destinataire par le destinateur, mais elle n'est qu'une des dimensions de la médiation.

L'énonciation propose en effet une réflexion intéressante quant à l'acte de dire et la façon d'afficher un rapport au monde et à l'interlocuteur.

> « [Elle] témoigne de la façon dont le sujet parlant « s'approprie la langue » pour l'organiser en discours. Et dans ce processus d'appropriation, le sujet parlant est amené à se situer par rapport à son interlocuteur, par rapport au monde qui l'entoure et par rapport à ce qu'il dit. » (Charaudeau, 1992 : 572.)

Et, rajouterons-nous, par rapport aux mondes dont il parle. On retrouve cette idée que l'énonciation est une médiation, chez Daniel Peraya (1998), chez qui les indicateurs relationnels de la médiation sont d'abord la distinction des deux registres énonciatifs d'Émile Benveniste, et les mécanismes de « prise en charge énonciative qui participe à la cohérence pragmatique du

message » (Peraya, 1998 : en ligne). L'énonciation n'est pas alors qu'une notion linguistique, mais bien une notion socio-sémiotique : elle est « l'accentuation de la relation discursive au partenaire, que celui-ci soit réel ou imaginé, individuel ou collectif » (Benveniste, 1985 : 85). Autrement dit, l'énonciation est une instance de médiation, en cela qu'elle assure la mise en énoncé, qu'elle produit le discours en permettant le passage de la langue à la parole.

Pour Jean-Claude Soulages, « c'est bien la configuration des différentes sources énonciatives qui façonne le type de médiation proposée entre l'univers événementiel et le destinataire final » (2005 : 85)[122]. On pense notamment à l'étude d'Éliséo Véron (1983), qui a montré à quel point la télévision a substitué à l'ordre iconique de la représentation (incarnée par le cinéma), la « médiatisation du contact » assurée par une production de sens relevant de l'indiciel. La mise en scène du corps du présentateur (postures, gestes, mimiques, regard) dessine un espace garant du contact avec le destinataire. Cette médiation s'incarne donc dans le présentateur, se démultiplie (correspondants, experts) et propose des relations ancrées dans la réalité événementielle.

> « En refoulant les instances invisibles qui régissent habituellement les mises en images du cinéma, en exhibant ses marques énonciatives, le sujet montrant s'assume alors comme *le délégué par procuration du sujet interprétant.* En ce sens, l'image de l'information télévisée est toujours une *image adressée.* Cette énonciation énoncée vient à chaque fois rappeler le contrat médiatique. Dès lors, le sujet interprétant, téléspectateur, est un élément intégré, *de facto*, dans l'élaboration et la production de sens du texte. » (Soulages, 2005 : 85.)

Enfin, Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau (2002) proposent une approche de l'énonciation proche de la médiation comme « passage ». Pour ces auteurs, c'est dans l'énonciation que se joue la construction d'un discours capable de relier deux scènes englobantes différentes (comme le discours archéologique et le discours télévisé). La notion de « scène d'énonciation » peut ainsi être une notion heuristique pour l'analyse de la médiation mise en place par un discours particulier. Elle met l'accent sur le fait que le discours est prononcé dans un espace institué, défini par le genre de discours et la dimension constructive du discours, qui instaure son propre espace d'énonciation. La scène sur laquelle s'élabore le discours est constitutive du discours même[123].

---

[122] À nouveau, pour notre recherche, l'énonciation ne concerne que le lien qu'entretient le texte aux énonciateurs et énonciataires et non la dimension référentielle, que nous traiterons à part. Mais cette nuance ne remet pas en question le lien que souligne Jean-Claude Soulages entre énonciation et médiation.

[123] Dominique Maingueneau (1993, 1998) propose une analyse de la scène d'énonciation en trois scènes distinctes : 1) la scène englobante est celle qui assigne un statut pragmatique au texte. Ce sont de larges ensembles de discours qui ont des marques qui permettent au public de repérer le type de discours : un texte religieux, politique, scientifique, publicitaire par exemple ; 2) la scène générique est définie par des genres de discours particuliers. Le genre implique une scène spécifique qui assigne des rôles pour les partenaires, des circonstances, un support matériel... Exemple : le libelle, la forme dialoguée... ; 3) la scénographie n'est pas imposée par le genre ou le type de texte, mais par le discours lui-même. Elle se valide peu à peu, au fil du texte et de l'énonciation même. La scénographie justifie le discours et le discours justifie la scénographie. Une fois dans ce cadre-là, le discours ajuste et modifie les rapports énonciatifs.

Appliquées aux émissions d'archéologie, les notions d'énonciation et de scène d'énonciation mettent en lumière le clivage qui existe entre le monde de l'archéologie et le monde de la télévision : le monde scientifique, archéologique, ne propose qu'un discours scientifique et distancié sur le passé et ses habitants, qui restent des objets d'étude. À l'inverse, la télévision propose de la proximité et de l'émotion, comme on l'a montré dans la première partie. Pour franchir ce clivage, plusieurs scénographies peuvent être créées, qui penchent plus d'un côté ou de l'autre, ou même qui ne ressemblent ni à un discours archéologique, ni à un discours télévisuel habituel. Elles sont autant de formes de médiation, ou de modulation de la relation du destinataire au message. C'est bien cette énonciation médiatrice qui doit être étudiée afin de comprendre la relation construite au passé.

3.2.3. L'analyse de l'énonciation : repérer les marques

L'émission de télévision scientifique a souvent une énonciation ostentatoire, destinée à mettre en valeur la visée documentaire et référentielle de l'émission. Pour Igor Babou (1999), c'est une tendance récente (depuis les années quatre-vingt).

> « Le travail de médiation se donne à voir, avec ostentation, délivré de tout complexe par rapport au « sérieux » du sujet scientifique abordé. » (*ibid.*)

Mais qu'elle soit énoncée ou diégétisée, l'énonciation se repère aux traces de l'énonciateur et à la place réservée au destinataire dans le texte. Certaines marques concernent la dimension verbale ou visuelle de l'émission, certaines se cumulent pour avoir un impact plus fort.

3.2.3.1. Repérer l'énonciation dans les films : des usages énonciatifs des signes

En linguistique, les marques d'énonciation sont des éléments particuliers de la langue.

> « Des éléments spécifiques de la langue qui permettent d'actualiser le langage en discours, de passer de la langue comme code social virtuellement disponible à un énoncé particulier, réalisé à un moment donné, par un individu donné : ce sont ces marques indicielles qui permettent au sujet parlant de se situer par rapport à celui auquel il parle et par rapport à ce dont il parle. » (Jacquinot, 1977 : 70.)

Pour Christian Metz (1991), l'énonciation ne doit cependant pas être résumée à des marques d'énonciation. Parfois, elle n'en porte même pas (*ibid.* : 36). Par ailleurs, on croit souvent que les marques d'énonciation ébrèchent la croyance en la fiction. Certaines le font, mais pas toutes.

> « Ainsi, l'énonciation qui se laisse « voir » est comme un agent double : elle dénonce le leurre filmique, mais elle en fait partie. Elle a son rôle à jouer dans les films les plus convenus et les plus inoffensifs. » (*ibid.* : 42.)

Selon Geneviève Jacquinot (1977), l'énoncé iconique ne possède pas de marques d'énonciation. D'ailleurs, si certains déictiques n'ont pas d'équivalent dans l'image, certains

procédés cinématographiques n'ont pas d'équivalent dans la langue. L'image aurait quelques équivalents de certaines modalités (par exemple le flash-back renvoie à une action passée), mais le cinéma n'aurait pas d'indicateur précis du passé, pas de marque d'énonciation précise pour signifier qu'une scène se déroule dans le passé. Dans le film didactique, globalement, le registre iconique présenterait ce dont on parle et le linguistique préciserait qui en parle, comment on en parle.

François Jost (1979 : 126-127) souligne également que le discours cinématographique ne possède pas d'équivalent des déictiques de la langue : les marques de ce métalangage sont flottantes et mobiles (un grand angle n'a pas le même sens dans tous les films, un montage particulier non plus). La perception de ce discours dépend beaucoup du public et de sa capacité à reconnaître des traces du discours. On en conclut qu'il n'y a pas, dans l'image en mouvement, de signes énonciatifs en soi (qui veulent toujours dire la même chose), mais plutôt des « usages énonciatifs de signes »[124]. La perception de l'énonciation cinématographique varie ainsi en fonction du spectateur et des époques (par exemple, le regard caméra était d'usage dans la fiction avant d'être banni). Alors, l'étude de l'énonciation d'un film comme d'une émission de télévision ne peut relever uniquement de la sémiologie mais également de la prise en compte du contexte diégétique et du contexte de diffusion.

Pour étudier les usages des signes énonciatifs, on procédera à l'analyse de deux éléments : les marques de l'énonciateur et les marques de présence de l'énonciataire.

3.2.3.2. Les marques de l'énonciateur

Du côté de l'énonciateur, il est possible d'en retrouver plusieurs marques dans le texte. Émile Benveniste (1966) postule que les traces de la mise en discours sont les pronoms personnels (je/tu), les déictiques spatiaux (marques de l'ici) et les formes temporelles relatives au maintenant (ou déictiques temporels). Parmi les déictiques, les pronoms personnels et les marques de la personne sont effectivement les plus aisés à percevoir dans un film. Les indicateurs de personne (je, tu) font plus que de désigner le locuteur et l'allocutaire[125]. Les indicateurs de personne ramènent le linguiste vers la manière dont les sujets communicants s'impliquent dans la relation (se réunissant, se disjoignant, etc.) (Meunier, Peraya, 1993). Ces déictiques peuvent se retrouver dans les émissions de télévision sur l'archéologie dans la strate verbale ou scriptovisuelle de l'émission : l'emploi d'un « je » ou d'un « vous » par la voix off signifie par exemple

[124] Par exemple, si la caméra filme un homme qui regarde à la fenêtre, puis une foule en contre bas ; ce procédé fait partie de l'énoncé (un personnage de l'énoncé regarde en bas : histoire). Si au contraire, la foule est juste filmée du haut, la plongée serait du côté de l'énonciation (quelqu'un me fait regarder la foule, mais il y a juste une foule et le plan relève du plan du discours) (Jost, Gaudreault, 2005 : 44).

[125] Par exemple, utiliser le « il » à la place du « tu » peut témoigner de mépris, pour ravaler celui qui ne mérite pas qu'on s'adresse directement à lui. « Ils » exprime la généralité du « on », « ils » représente la non-personne, etc.

quelque chose de l'énonciation. Il en est de même pour les cartons qui indiquent une date, un lieu, etc. L'analyse de l'énonciation doit aussi tenir compte des choix des réalisateurs pour mettre en image l'archéologue et / ou le passé. Parmi ces choix, il y a le ton (plutôt enfantin, didactique ou très austère), le style (références à des films de fiction, esthétique documentaire), le montage (un montage lent, rapide, avec beaucoup de sauts dans le temps ou au contraire très linéaire), l'esthétique de l'image, etc.

Ensuite, on a vu qu'il est important d'identifier qui parle (l'énonciateur) et que les responsabilités énonciatives peuvent être partagées (polyphoniques) comme c'est le cas notamment dans les docufictions. Ce sont alors des couches et des strates d'énonciation qui rendent l'énoncé de l'émission d'archéologie complexe à saisir. Pour analyser ces discours complexes, on peut identifier les sujets de l'énonciation. Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (1999 : 48) distinguent : 1) le locuteur, qui est la personne présentée comme responsable de l'énoncé (marques de la première personne)[126] ; 2) les énonciateurs, qui sont les êtres censés s'exprimer sans pour autant qu'on leur attribue de mots précis. Ce sont leurs points de vue, leurs idées qui s'expriment, en somme : « l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'acteur » (Ducrot, Schaeffer, 1999 : 205). L'énonciateur n'est pas le responsable de l'énoncé mais la personne du point de vue de laquelle les événements sont présentés. Le narrateur exprime différents points de vue qui peuvent même s'opposer et 3) le sujet parlant enfin, est une instance empirique.

On peut ainsi distinguer des emboîtements dans les films de fiction comme dans les documentaires : par exemple, quand un personnage est montré en train de raconter quelque chose (se souvenir ou parler de quelqu'un...) ; il s'agit d'un sous-récit, une sous-narration. Le seul véritable narrateur dans cette approche est le grand imagier, le méganarrateur (Gaudreault, 1988), c'est-à-dire le narrateur implicite, au premier degré qui se démarque des autres sous-narrations. Ainsi, Schéhérazade est la sous-narratrice intradiégétique des contes des milles et une nuits (selon la terminologie de Gérard Genette). Pour Véronique Fillol (1998), l'étude de l'énonciation ne doit pas non plus être réduite aux seules marques de la présence de l'énonciateur dans l'énoncé ou à l'étude des acteurs textualisés (narrateurs, narrataires, acteurs narratifs), c'est-à-dire ceux inscrits dans la matière textuelle de l'énoncé (*ibid.* : 40-42). Il faut élargir le « cadre » et étudier les relations que ces « figures textuelles » entretiennent avec les figures du niveau énonciatif (énonciateurs et énonciataires) et aussi les relations qu'ils entretiennent avec les acteurs sociaux « réels », « inscrits dans le champ socioculturel général » (*ibid.* : 43).

[126] Par exemple, quand Pierre dit « Jean m'a dit : je reviendrai », on distingue deux locuteurs (Pierre et Jean) et pourtant un seul sujet parlant (Pierre). Le locuteur est un être de discours (Jean, Pierre) et le sujet parlant est un être empirique (Pierre).

Il nous semble que le niveau des figures textuelles (narrateur, narrataire) renvoie plutôt à la textualité, tandis que les deux autres ont vraiment à voir avec l'énonciation.

C'est aussi dans l'étude de l'énonciation que nous plaçons l'étude de la voix et du mode de la narratologie modale décrite par Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (1998). Le mode réfère à l'information narrative, c'est-à-dire la quantité d'informations et le point de vue. Pour l'évaluer, on étudie : 1) la distance[127] et 2) la perspective qui correspond à la focalisation ou point de vue[128]. La voix concerne les relations entre héros, narrateur et auteur. On la met aussi du côté de l'énonciation car elle permet de distinguer plusieurs niveaux énonciatifs dans l'émission. On distingue : 1) les temps de la narration, c'est-à-dire la relation entre le temps de l'histoire (réelle ou supposée) et le temps de l'énonciation de ce récit[129], 2) les niveaux narratifs[130] et 3) la personne : les récits sont rapportés à la première ou à la troisième personne[131].

Une autre marque peut nous aider à repérer la présence de l'énonciateur dans nos émissions. À l'image, il y aurait six cas où la subjectivité de l'image serait plus apparente[132]. Ces marques peuvent participer de l'analyse de l'énonciation, visible dans les émissions.

Enfin, pour distinguer ces relations de l'énonciateur à son texte, on peut aussi utiliser les « configurations discursives » décrites par Francesco Casetti (1986). Il identifie l'énonciateur

---

127 Il existerait trois modalités du récit de parole : discours rapporté / transposé (indirect) / narrativisé.

128 Pour Franz K. Stanzel (1985), il n'y a que la perspective externe et interne. Gérard Genette (2007) propose le terme de focalisation pour déterminer le « foyer », focus en anglais de la narration, en déterminant plusieurs relations au savoir : 1) focalisation zéro ou non focalisé : narrateur omniscient, 2) focalisation interne : « fixe », quand elle fait connaître ce que la conscience d'un personnage sait, « variable » quand le personnage focal change à différents moments, « multiple » quand il y a plusieurs personnages qui sont tour à tour le foyer et enfin, 3) la focalisation externe : on ne connaît pas les sentiments ou pensées des personnages (Gaudreault, Jost, 2005 : 128 -129). François Jost (1983) propose, pour le film notamment, de différencier l'ocularisation (relation entre ce que la caméra montre et ce que le personnage est censé voir) de la focalisation (relation cognitive entre ce que dit le narrateur et ce que savent les personnages). Il y a alors ocularisation interne (la caméra est l'œil d'un personnage interne à l'histoire) ou ocularisation zéro (un œil extérieur). Il propose aussi de distinguer la focalisation et l'ocularisation de l'aucularisation. Mais construire la position auditive d'un personnage est difficile (Jost, 1983, 1985). D'abord parce qu'il est difficile de savoir d'où vient un bruit d'un film. D'autre part parce que souvent, tous les bruits se mélangent dans une ambiance sonore.

129 La narration est ultérieure quand elle se déroule après l'histoire (comme c'est le cas la plupart du temps), antérieure (le récit est alors prédictif) ou simultanée (c'est le cas du reportage sportif, diffusé en direct) ou enfin intercalée (plusieurs actes narratifs successifs).

130 Gérard Genette (2007) distingue le niveau extradiégétique (acte narratif du récit primaire), diégétique (niveau des événements racontés) et le niveau métadiégétique (niveau des événements racontés par un des personnages agissant au niveau diégétique).

131 On a le narrateur auctorial (hors fiction, l'origine narrative de la fiction, un simple témoin), hétérodiégétique et le narrateur-personnage (fait partie du monde fictif), homodiégétique.

132 Ces six cas sont : 1) l'exagération du premier plan (un paysage à travers un trou de serrure ou un flou très marqué), 2) l'abaissement du point de vue au-dessous du niveau du regard, 3) la représentation d'une partie du corps en premier plan (comme une main en bas à droite pour allumer une cigarette...), 4) l'ombre du personnage, 5) la matérialisation du viseur de la caméra ou d'un cache en forme de trou de serrure, 6) le tremblé, le mouvement saccadé ou mécanique qui suggère un appareil qui « prend la vue ». Les auteurs ajoutent à ces six cas, le regard caméra, qui a un statut particulier et plus fort que les autres (Jost, Gaudreault, 2005 : 42-43).

au JE, l'énonciataire au TU, l'énoncé au IL. Il en arrive à établir quatre configurations discursives du point de vue (typologie reprise notamment chez Vernet, 1988) :

- la configuration dite objective : un plan neutre qui montre une scène, mais qui ne montre pas qui montre ;
- la configuration de l'adresse : interpellation du spectateur comme le regard caméra ;
- la configuration subjective : le spectateur voit ce que le personnage voit ;
- la configuration objective irréelle : un plan qui montre ostensiblement qu'il peut tout voir.

3.2.3.3. Les traces de présence de l'énonciataire

D'autres outils permettent de repérer et analyser la place réservée au spectateur dans l'émission. Le langage filmique a une fonction conative selon la terminologie de Roman Jackobson (1963) : il met l'accent sur le destinataire.

> « Toute énonciation, c'est-à-dire tout acte individuel d'utilisation d'une langue quelle qu'elle soit, suppose un *locuteur* qui est celui qui énonce et, explicitement ou implicitement, un *interlocuteur*, c'est-à-dire quelqu'un à qui le discours s'adresse. Ce qui caractérise le discours didactique en général, c'est le rapport privilégié qu'entretiennent le locuteur et le récepteur du message. » (Jacquinot, 1977 : 67.)

Ce n'est pas le cas pour tous les discours d'information, mais surtout pour le discours publicitaire et didactique. Ceux-ci incluent dans le message référentiel (ce dont on parle), un message « implicatif » « qui *objective le fait d'en parler à quelqu'un*[133] ». Le film s'adresse donc toujours à un locuteur « *absent mais visé comme présent* » (*ibid.* : 69). Sa place dans l'émission est donc éminemment importante pour la construction de la relation du spectateur au passé.

Chez Christian Metz (1991), les interpellations du spectateur sont des « adresses », qu'elles soient dans le film de fiction ou dans le documentaire. Il distingue « l'adresse voix off » (une adresse verbale en off au spectateur), « l'adresse voix in » (qui se combine souvent avec le regard caméra du présentateur, qui nous regarde *et* nous parle) et « l'intertitre ». Ces trois adresses constituent, avec le regard caméra étudié notamment par Éliséo Véron (1983) et Marc Vernet (1988), les grandes figures de l'adresse au spectateur dans les films de fiction. On les retrouve également dans le film documentaire où le regard caméra, les adresses Y-Y ou verbales sont plus que courantes.

Geneviève Jacquinot (1977) désigne la façon dont le film introduit le spectateur dans le message par le terme de « code d'implication ».

> « Cette implication est plus ou moins directe, elle a donc des *degrés*. Elle peut se faire de façons différentes et mobiliser chez le destinataire des comportements variés : elle a

[133] C'est toujours l'auteure qui souligne.

> donc des *modalités*. Elle intervient à des niveaux de discours différents, au niveau des grandes unités rhétoriques comme au niveau des petites unités ; elle utilise des matières de l'expression différentes, image, son, rapports image/son..., elle a donc des *formes*. » (*ibid.* : 69.)

Le code d'implication peut être un bon outil pour l'étude du rapport qu'entretient le film avec son récepteur et de la place qu'il lui réserve.

3.3. Troisième niveau : la textualité, une relation entre les éléments de l'émission

Le troisième niveau de l'analyse du processus de médiation concerne les relations des éléments du texte[134] entre eux et de la forme choisie pour parler de l'événement, du fait archéologique ou du vestige. La narratologie offre des perspectives d'analyse intéressantes pour ce niveau.

3.3.1. Définir un cadre d'analyse du texte

Les émissions d'archéologie peuvent, comme tout texte, être narratives (raconter une fouille, une analyse ou une histoire dans le passé), argumentatives (défendre une thèse comme par exemple l'évolutionnisme ou la théorie de l'*Out of Africa*), descriptives (montrer ou faire connaître un lieu, un vestige archéologique), explicatives (expliquer les procédures scientifiques ou un fait particulier dans le passé) ou enfin plus rarement injonctives (mettre en garde les spectateurs sur des destructions d'un site et l'exhorter à sa protection par exemple)[135]. Comment alors définir un cadre d'analyse pertinent, quel que soit le type de texte ?

La narratologie offre des outils pour l'étude du texte et des relations qu'il propose entre les éléments qui le composent, même si la narrativité n'est qu'une des formes de textualité possible. Le recours à la narratologie se justifie par le fait que les émissions d'archéologie fonctionnent souvent sur le mode du récit[136]. Elles racontent toujours une histoire s'étant déroulée dans

---

[134] Pour cette partie de l'analyse, on parle du texte en tant que résultat d'un acte de langage produit par un sujet dans un contexte (Charaudeau, 1997 : 5) et en tant qu'entité communicationnelle demandant à être actualisée par le destinataire (Eco, 1985 : 66-72). Ce niveau d'analyse néglige donc le contexte de réception sans toutefois ignorer l'activité interprétative dont il fait l'objet.

[135] C'est l'analyse du contenu des notices du corpus de référence notamment qui nous permet de l'affirmer à ce stade de l'étude.

[136] On a vu précédemment avec Roger Chartier (1998), que l'historien et l'archéologue fabriquent des récits. Par récit, on entend la représentation d'une succession temporelle d'actions, une transformation plus ou moins importante de certaines propriétés initiales des actants et enfin, une mise en intrigue structurant et donnant sens à cette succession d'événements (Adam, 1994). Cette définition recoupe celle de Francis Vanoye, du récit filmique : « Le récit est en effet une suite d'événements orientés, vers un dénouement (ou une absence de dénouement), en vue d'un effet (morcellement, étirement, surprise, suspens, etc.), en référence à une logique (celle des faits de la vie quotidienne ou des événements exceptionnels, celle aussi bien de l'insolite ou du fantastique). Le récit est organisé selon une double exigence : celle d'une structuration interne cohérente (les modalités de cette cohérence variant selon les

le passé (archéologique) et / ou une histoire se déroulant dans le présent ou dans le passé proche (la recherche archéologique). Les documents télévisés sur l'archéologie peuvent ainsi correspondre à la définition du récit. Par ailleurs, si Christian Metz (1968 : 96) exclut le documentaire des genres narratifs, Florent Wolff (2003), montre qu'ils sont au contraire tous narratifs.

> « Aucun documentaire ne peut échapper à la dimension fictionnelle car il choisit dans la réalité les détails qu'il juge significatifs et en laisse d'autres dans l'ombre (d'ailleurs, certains documentaires – reportages télévisuels dans le style « fait-divers » – sont même plus fictionnels que certains films). » (Wolff, 2003 : 5.)

Geneviève Jacquinot (1977) concède d'ailleurs que même le film pédagogique est emprunt d'un modèle narratif.

> « Toujours un peu honteux de n'être pas du vrai cinéma – entendons du cinéma fictionnel ou narratif –, le film pédagogique cherche ou bien à ressembler au cinéma fictionnel et accepte de ne pas être didactique pour ne pas être ennuyeux ; ou bien tourne le dos au cinéma fictionnel et accepte d'être ennuyeux pour être sûr d'être didactique. Dans un cas comme dans l'autre, il y a absence de recherche d'une écriture filmique, c'est-à-dire d'une exploration de la spécificité du mode d'expression en fonction de l'intention d'instruire. » (*ibid.* : 18.)

Pour l'auteure, la narration est l'« option didactique » des films qui « veulent instruire sans en avoir l'air » (*ibid.* : 42).

On peut alors considérer que 1) les émissions d'archéologie sont toutes (plus ou moins) narratives, même si elles ne sont pas toutes des récits. Même si l'émission d'archéologie démontre quelque chose, même si elle présente des thèmes ou si elle décrit un vestige, l'émission utilise ponctuellement des récits. Si elle n'est pas vraiment un récit, l'émission sur l'archéologie présente des indices de narrativité (avec des adverbes de temps comme « soudain », « et puis », etc.). Certaines émissions sont néanmoins plus narratives que d'autres et c'est notamment le cas des docufictions. Isabelle Veyrat-Masson (2008) oppose par ailleurs la narrativité « fictionnelle » du docufiction au langage du chercheur en ce que la narrativité du docufiction « se présente toujours sur le mode assertif et que l'auteur des assertions ne s'engage pas sur ses capacités à les prouver » (*ibid.* : 189). Cette vision permet de situer graduellement des productions hybrides ou singulières sur une échelle de la narrativité (Adam, 1997). Les discours de vulgarisation scientifique et particulièrement les émissions d'information télévisées, ne sont donc pas que de simples transmetteurs de connaissances, mais aussi des récits à part entière (Marion, 1997 ; Schiele, Larocque, 1981). Ensuite, 2) la narratologie offre des outils pour l'analyse de la communication médiatique (Marion, 1999 : 122-123). L'objet de cette narratologie médiatique se situe à l'interaction du récit et du média.

---

auteurs, les genres, les périodes) ; celle de la (re)présentation à un narrataire : le récit est donné à lire (écriture), donné à voir-entendre (film) » (Vanoye, 2005 : 12).

Le champ ouvert par la narratologie a eu et a toujours du succès dans le champ des études littéraires et de l'analyse de films. Ce succès a mené là encore à plusieurs acceptions de la notion et à des approches variées. L'objectif n'est pas de proposer une réflexion sur la narrativité des émissions d'archéologie, mais de comprendre comment la narrativité peut influer sur la relation construite entre les éléments d'un texte et conséquemment, sur la médiation du passé. Pour cela, il convient de faire deux rappels : le premier concerne la distinction entre l'histoire telle qu'elle s'est déroulée et sa version racontée, actualisée par un texte. Cette distinction permettra de distinguer deux pans de l'analyse qui peuvent dévoiler les relations proposées par l'émission : la narratologie modale et la narratologie thématique.

3.3.1.1. Histoire, diégèse, profilmique

On distingue trois composantes du récit : acte de narration, histoire racontée et mise en texte (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 485). La « diégèse » renvoie à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par le récit. C'est l'histoire racontée comme contenu, dans toutes ses dimensions : le temps, l'espace, les événements, les actes, les paroles, les personnages, leurs pensées. Selon Umberto Eco (1979) cet univers diégétique est construit aussi bien par le texte lui-même que par l'interprétation du lecteur / auditeur, qui remplit les vides, les blancs et ellipses de l'histoire. La diégèse désigne ainsi « tout ce qui appartient dans l'intelligibilité à l'histoire racontée au monde proposé ou supposé de la fiction » (Souriau, 1953 : 7). La textualisation du récit est la couche verbale qui prend en charge la mise en texte de l'histoire. C'est cela que Gérard Genette (1983) appelle « récit ». On le distingue de la diégèse parce qu'il fait par exemple varier la chronologie réelle de l'histoire (ordre des événements respecté ou non) ou la vitesse de l'histoire (ralentis, ellipses, résumés...). Enfin, l'acte de raconter, l'acte de narration ou la « narration » tout court a intéressé la narratologie littéraire, en ce qu'elle est un phénomène linguistique relevant de l'énonciation[137].

Pour résumer, trois niveaux peuvent être distingués : diégèse (histoire), récit (diégèse mise en discours) et narration (l'acte de mise en discours). Pour le récit historique non-fictionnel, Dorrit Cohn (2001) propose également un schéma à trois niveaux : référence (les vrais événements, les documents réels), discours et histoire (la mise en intrigue).

La plupart du temps, on ne distingue que deux niveaux[138] et l'on conservera pour cette recherche une terminologie binaire (diégèse et discours)[139]. La diégèse peut être entendue

[137] Pour cette recherche, la « narration » est un équivalent de l'« énonciation d'un récit », même si Christian Metz (1991) ou François Jost (1979) soulignent des nuances dans leurs définitions respectives. Ces objections, bien que tout à fait pertinentes, ne seront pas discutées dans ce mémoire.

[138] Umberto Eco (1994) distingue la « fabula » du « discours », les formalistes russes distinguent la « fable » (monstration, intrigue) du « sujet » (narration), Seymour Chatman distingue la « story » du « discourse », Shlomith Rimmon-

comme la fabula d'Umberto Eco ou comme la référence de Dorrit Cohn[140]. On peut également distinguer la diégèse du profilmique : la diégèse serait l'histoire racontée, le monde du film et le profilmique serait ce qui existe réellement dans le monde mais qui est destiné à être filmé, ce qui est devant la caméra. Cette distinction peut être utile pour qualifier le type de scènes qui constitue l'émission, comme le fait Muriel Hanot (2002) pour distinguer ce qui est fictif ou non (2002). Les reconstitutions du passé par exemple ne relèvent pas du profilmique mais de la diégèse[141].

3.3.1.2. Narratologie modale et narratologie thématique

Enfin, deux branches de la narratologie étudient le récit : l'une s'occupe du texte qui raconte l'histoire (le discours) et l'autre s'occupe de l'histoire racontée (la diégèse). Il s'agit de la « narratologie modale »[142] et de la « narratologie thématique »[143] (Gaudreault, Jost, 2005 : 11). La narratologie modale étudie les formes de l'expression par le biais desquelles on raconte : formes de la manifestation du narrateur, matières de l'expression (images, mots...), niveaux de narration, temporalité du récit, point de vue[144]. Dans cette recherche, on renverra plutôt les traces de présence du narrateur, les points de vue, les niveaux de narration, à l'analyse de l'énonciation. Les matières de l'expression, les temporalités, mais aussi la structure de l'énoncé concernent selon nous le discours et donc la narratologie modale.

La narratologie thématique analyse l'histoire racontée (la diégèse), les rôles et les actions des personnages, les relations entre actants. Deux grammaires du récit existent (Ducrot, Schaeffer, 1999) : les analyses à dominante syntaxico-sémantiques (Tzvetan Todorov, Claude Bremond, Thomas Pavel) et les analyses sémantiques, sémantico-syntaxiques (la tendance actan-

---

Kennan distingue les « events » du « text », et chez Harold Weinrich, le « commentaire » (le « monde commenté ») se distingue du « récit » (le « monde raconté », le documentaire en quelque sorte) (Ducrot, Schaeffer, 1999).

139 Par exemple, le documentaire *À la recherche du pharaon perdu* de Pierre Stine présente deux diégèses : 1) l'histoire d'un archéologue qui tente de trouver le tombeau d'un pharaon lors d'une campagne de fouilles, et qui finalement découvre le tombeau d'un prêtre et 2), l'histoire du prêtre et de sa famille. Le discours du film est la mise en récit de ces deux diégèses : en 52 minutes, les séquences des deux diégèses s'enchaînent et la diégèse 2 dépend de l'avancée de la diégèse 1 (ce sont les découvertes de l'archéologue qui conditionnent la découverte de l'histoire du pharaon).

140 Car, comme on l'a vu, la différence entre un élément à référent réel et un événement à référent imaginaire est surtout visible dans l'énonciation du récit (identification du Je-Origine).

141 On pourrait aller bien plus loin dans l'analyse du type d'images utilisées dans les émissions d'archéologie, à la manière de Muriel Hanot (2002), afin de distinguer ce qui est fictionnel, fictif ou feint dans ces émissions. Mais notre cadre d'analyse propose de repérer les marques de l'énonciation qui permettent au spectateur de distinguer les savoirs authentiques des reconstitutions. Cet appareillage théorique lourd n'est donc, selon nous, pas nécessaire pour qualifier le type de relation construite au passé.

142 Elle correspond à la narratologie de l'expression chez André Gaudreault ou la sémiologie du film narratif chez Christian Metz.

143 Elle correspond à la narratologie du contenu chez André Gaudreault, ou à l'analyse structurale de la narrativité chez Christian Metz.

144 C'est par exemple l'analyse découlant de la distinction de Gérard Genette (1972, 1983) des temps, voir et mode du récit. L'ouvrage de François Jost et André Gaudreault (2005) explore d'ailleurs cette branche de la narratologie.

tielle) dont la figure de proue est Algirdas Julien Greimas. Son approche complète bien l'approche pragmatique de l'énonciation[145]. Nous nous en servons comme d'un outil d'analyse et il n'est nullement question ici de discuter cette approche et encore moins de prétendre offrir un apport théorique à cette discussion.

3.3.2. Narrativité et médiation

La narrativité est considérée ici comme un élément du processus de médiation, c'est-à-dire un élément constitutif de la construction de la relation au passé. Du point de vue étymologique, la « relation » désigne d'ailleurs aussi bien la mise en contact, le lien, que la mise en intrigue (la relation, du verbe « relater »). Et relater, c'est mettre en contact d'abord un narrataire avec une histoire, puis des personnages d'une histoire entre eux et un narrateur et un narrataire. Roland Barthes (1981 : 24) décrit d'ailleurs le récit comme une situation « d'échange » entre un donateur du récit et un destinataire et l'enjeu d'une communication (auteur, narrateur et lecteur, narrataire...). Il n'y a donc pas de récit sans donateur ou sans auditeur et la narrativité participe du lien au spectateur.

Beaucoup d'auteurs soulignent par ailleurs les vertus médiatrices du récit. Dans le domaine de l'exposition, Gaynor Kavanagh (1990 : 131) observe trois traditions de mise en exposition de collections historiques : l'exposition narrative, l'exposition descriptive, et l'exposition analytique. L'exposition narrative serait le moyen le plus courant pour expliquer une séquence d'événements, car la narration permettrait d'expliquer les événements et de mettre en scène des personnages. Concernant l'exposition d'archéologie, Émilie Flon (2005) et Pierre Desrosiers (2005) montrent qu'elle peut être conçue sur un modèle plus ou moins narratif, ou faire intervenir des fragments de récits. La narration serait « essentielle à [la] communication [de l'archéologie] après du public » (Desrosiers, 2005 : 113). L'interprétation passerait donc nécessairement par la narration.

Dans la médiation des connaissances, le récit est donc une forme privilégiée pour emporter l'adhésion du narrataire.

> « Dans ce processus, la dimension du récit joue un rôle primordial, car seul le récit permet d'emporter l'adhésion du lecteur, dans la mesure où celle-ci ne repose pas sur un « partage du savoir ». » (Roqueplo, 1974 : 14.)

[145] L'hypothèse greimassienne du parcours génératif de la signification est très complexe mais permet une analyse fine du discours. La théorie veut que pour se constituer, la signification passe par les niveaux suivants : (1) les structures sémio-narratives profondes (où se trouve le carré sémiotique) ; (2) les structures sémio-narratives de surface (où se trouvent les dispositifs pour décrire les actions : modèle actantiel, programme narratif, schéma narratif canonique) ; (3) les structures discursives (où se place, entre autres éléments, l'analyse figurative/thématique/axiologique) ; (4) la manifestation (c'est-à-dire le phénomène plus ou moins empirique manifesté, par exemple un texte).

La vulgarisation scientifique utilise le récit pour mettre en scène la science ou populariser la recherche scientifique, en réunissant des savoirs hétérogènes en une même histoire (Schiele, Larocque, 1981). Le récit est aussi une forme privilégiée parce qu'il crée des liens entre « nous » et « les autres ».

> « Au fond, toute notre existence, nous sommes en quête d'une histoire de nos origines qui nous dise pourquoi nous naissons et nous vivons. Nous cherchons soit une histoire cosmique, l'histoire de l'univers, soit notre propre histoire [...]. Et parfois, nous osons espérer que notre histoire personnelle coïncide avec celle de l'univers. » (Eco, 1994 : 150.)

Ces paroles résonnent avec plus de force encore à propos des récits archéologiques : eux mieux que d'autres replacent notre existence dans un récit plus global, dont nous faisons partie. Et ces récits expliquent qui nous sommes et nous constituent du même coup. Cette perspective éclaire également les propos de Philippe Marion (1997), pour qui la narratologie médiatique aurait pour tâche de « *désenfouir* les récits médiatiques que nous consommons sans le savoir alors même qu'ils forgent notre identité collective » (*ibid.* : 67).

Michèle Gellereau (2003 : en ligne) s'est aussi penchée avec attention sur la narration comme forme privilégiée de médiation langagière[146]. Dans une visite guidée, la narration relie des éléments disparates et permet au visiteur de les intégrer.

> « La description de monuments, de machines ou la présentation d'outils ne suffisent pas à expliquer le monde de référence, et récits de vie ou récits didactiques accompagnent presque toujours la présentation. [...] La narration lie les éléments les uns aux autres, unifie des connaissances dispersées en un tout cohérent. » (*ibid.*)

La forme narrative permettrait alors une appropriation des lieux par les visiteurs.

> « Entre autre parce que bien souvent elle se construit sur des récits antérieurs, techniques (Jean-François Lyotard a démontré « la prééminence de la forme narrative dans la formulation du savoir traditionnel » (Lyotard, 1979 : 38), historiques (la chronologie du développement d'une ville textile, le récit des catastrophes minières), fictifs (légendes, romans, films), qui ont forgé l'histoire du lieu et parfois du narrateur et que le visiteur connaît plus ou moins. » (*ibid.*)

Et puis, la forme narrative permettrait également de mettre en avant des personnages, des héros et des drames qui donnent vie au lieu. L'importance d'une réflexion sur les récits patrimoniaux apparaît ainsi.

> « Il est essentiel d'ouvrir la discussion sur les modalités de construction des récits patrimoniaux et les modalités énonciatives de leur mise en scène. Une proposition peut être de varier explicitement les points de vue de narration en utilisant les potentialités énonciatives de certains médias. » (*ibid.*)

---

[146] On note que l'auteure utilise le terme de « narration » dans un sens plus proche de ce que nous appelons le « discours » (c'est-à-dire l'objet résultant de la narration et mettant en forme la diégèse), mais ses observations restent pertinentes pour penser nos objets.

Le récit est donc bien une forme de médiation : médiation d'une histoire, mais aussi de connaissances sur des personnages, des objets, des techniques. La narration, en tant qu'action productrice du récit, agit pour rendre le tout cohérent pour le spectateur : elle crée des passerelles entre des mondes originellement distincts et hermétiques (monde du passé, de la science, de la télévision) et entre le spectateur et ces mondes. C'est en cela que les relations qu'elle tisse entre les éléments du récit sont des indices de la construction de la relation au passé.

3.3.3. L'analyse de la textualité des émissions grâce aux outils de la narratologie

Les outils d'analyse du texte doivent permettre d'étudier le contenu et la structure du texte, les entités du texte et les relations qu'elles entretiennent les unes avec les autres.

3.3.3.1. L'analyse du discours et de la diégèse : contenu, type de texte, structure

La première étape de l'analyse du texte télévisuel est la détermination du type de texte auquel on a à faire. C'est d'abord ce que le texte raconte ou dit du monde (le contenu), mais c'est aussi les traces de didacticité qui rendent le discours hétérogène. On peut alors repérer les divers modes discursifs rencontrés (narratif, explicatif, argumentatif, etc.). Ensuite, pour décrire et analyser l'énoncé, on peut utiliser le troisième niveau d'analyse de la narratologie modale décrit par Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (1999), à savoir le « temps ». Le « temps » est l'objet d'une analyse qui compare temps de l'histoire et du récit. On étudie alors : 1) l'ordre : on détermine si l'ordre des événements est le même dans le récit que dans l'histoire[147], 2) la vitesse : il s'agit d'évaluer la relation de proportionnalité entre la durée des événements de l'histoire par rapport au récit[148], et 3) la fréquence se rapporte au nombre d'occurrences de l'événement et au nombre de fois où il est raconté[149].

Geneviève Jacquinot (1977) propose d'analyser le système textuel du film, en établissant les éléments du son et de l'image qui contribuent à la construction des énoncés. Elle donne

[147] On distingue alors : la synchronie (le même ordre) de l'anachronie (les anachronies sont des petites remontées des événements à leur cause dans un récit qui respecte l'ordre). Parmi les anachronies, il y a les rétrospections (analepsies chez Gérard Genette, 1983) : internes quand elles ne remontent pas à un temps pas compris dans l'histoire (externe, partielle ou complète), les anticipations (prolepses chez Gérard Genette) et la syllepse (quand les événements narrés ne sont pas réunis par une unité temporelle mais spatiale ou thématique).

[148] C'est l'indicateur du rythme du récit. Gérard Genette décrit quatre formes canoniques du tempo romanesque : la pause descriptive (temps du récit est supérieur à celui de l'histoire), la scène (isochronie), le sommaire (temps de l'histoire contracté en une longueur textuelle inférieure), l'ellipse (durée de l'histoire est supérieure à la durée dans le texte – cas le plus fréquent). Ces quatre formes se retrouvent aussi dans le récit factuel.

[149] Le récit est répétitif quand un même événement est raconté plusieurs fois, il est itératif quand il synthétise une répétition d'événements.

justement l'exemple du système textuel d'un film archéologique. Le film *Les Magdaléniens* fait référence à trois mondes, à travers trois énoncés[150].

Ensuite, ce qui organise le discours en une certaine représentation du monde, c'est le montage (Jacquinot, 1977). L'agencement des séquences a été étudié par Christian Metz (1994), sous le nom de « grande syntagmatique de la bande image » pour les films de fiction. Dans cette grande syntagmatique, le plan est la plus petite unité, le segment minimum. La séquence est une suite de plans formant un ensemble autonome : un segment autonome ou syntagme à l'intérieur duquel les plans signifient les uns par rapport aux autres. Le montage signifie alors la succession, la causalité, le hiatus temporel... Christian Metz a tenté de comprendre ce autour de quoi s'organise le signifié du film (l'intrigue) dans l'agencement des séquences[151]. Ainsi, pour le film narratif, quand on veut comprendre l'agencement des séquences, il faut analyser le va-et-vient entre ce qui est montré (signifiant) et ce qui est narré (signifié). Pour le film didactique, Geneviève Jacquinot (1977) propose d'analyser le va-et-vient entre le signifiant et l'instance didactique, c'est-à-dire les opérations d'intellection parce que l'agencement est fait dans l'objectif de démontrer (et non de raconter). Ce n'est donc plus la notion de temps, mais la notion d'articulation logique qui prime (les différentes images montées ne peuvent pas être reliées par des liens logiques). Elle distingue ainsi les syntagmes monstratifs des syntagmes démonstratifs et met en lumière un renversement entre l'agencement séquentiel du film narratif et du film pédagogique : ce qui est essentiel dans la fiction (les syntagmes chronologiques) est marginal dans le film pédagogique et ce qui est essentiel dans le film pédagogique (syntagmes catégoriel, comparatif, inclusif) est secondaire dans la fiction. Il sera intéressant, dans notre étude, d'analyser le montage de l'émission et de voir sur quel modèle se calquent les émissions d'archéologie.

Les enchaînements et démarcations entre les syntagmes constituent ce que Geneviève Jacquinot (1977) appelle la ponctuation filmique. Il s'agit par exemple, du fondu enchaîné sou-

---

[150] Ce film présente 1) l'histoire de la visite d'un chantier de fouille, 2) l'histoire du travail des chercheurs, 3) l'histoire supposée de quelqu'un qui apprend (ce que Geneviève Jacquinot appelle l'énonciation et qui est plutôt l'énonciation énoncée, qui souligne la situation d'énonciation). L'analyse porte ensuite sur le contenu, la logique et le style de chaque énoncé : 1) les événements de l'énoncé 1 se déroulent dans l'ordre chronologique. Elle analyse les types de plans, les types de phrases entendues et les types d'images utilisées ; 2) l'énoncé 2 (les fouilles) se déroule également selon une logique chronologique et didactique, avec des gens qui posent les questions que le spectateur est censé se poser. Puis des spécialistes qui répondent. L'interviewé est de face et regarde le spectateur, et l'intervieweur est de profil ; 3) l'énoncé 3 correspond à l'adresse au spectateur et multiplie les « facteurs d'implication » pour tenir le spectateur captif. Le fil conducteur du film semble donc être la visite du chantier de fouilles (énoncé 2) qui apparaît comme le prétexte pédagogique. On a donc ici un montage des énoncés en parallèle, des procédés rhétoriques (le rôle de l'interviewer-médiateur), un agencement d'éléments ou « motifs » dans l'image et un traitement (éclairage, prise de vue...) particuliers.

[151] Il postule qu'il s'organise autour de la notion du temps : ainsi les segments sont simultanés ou consécutifs / consécutifs continus ou discontinus / discontinus organisés (séquence classique) ou inorganisés.

vent utilisé pour signifier le temps passé d'un syntagme à un autre[152]. Elle souligne également l'importance de la démarcation sonore qui permet le passage de parole à musique et inversement ; qui souligne par exemple le passage à l'interview, de la parole au commentaire off ou interview ou inversement, le passage d'un son au silence.

3.3.3.2. Entités et actions

En littérature, pour Aristote (335-323 avant J.-C.) c'est l'action qui est importante et non le personnage. Il y aurait des fables sans « caractères » mais pas de caractères sans fable. Vladimir Propp (1970) a d'ailleurs réduit les personnages à une typologie simple en relation avec leurs actions. Mais le personnage a depuis, pris de l'importance (Barthes, 1981 : 22). Il n'est plus seulement l'agent d'une action mais est un être psychologique et n'est donc plus subordonné à l'action. Depuis Vladimir Propp, il est donc apparu que les personnages sont un plan de description nécessaire, qui donne du sens à l'action et qu'il faut séparer ce qui relève de l'actant et de la personne (Barthes, 1981). À la télévision, l'incarnation d'idées dans des personnages est importante pour emporter l'adhésion du public. C'est donc supposément une notion essentielle dans la construction de la relation au passé. Normalement réservée aux personnes humaines dans la littérature, la notion de personnage est donc remplacée par les notions d'acteur et d'actant dans la sémantique greimassienne.

> « Selon la terminologie de A.J. Greimas, les acteurs d'un récit sont des entités figuratives anthropomorphes désignées par un ou plusieurs termes (nom propre ou autre) et pourvus de qualifications différentielles. Les acteurs peuvent être humains ou non humains. Ils sont, en principe, dans un récit donné, identifiables et définissables sans équivoque : ils sont constitués de la somme des prédicats qualitatifs et fonctionnels attribués au(x) terme(s) qui les nomme(nt). Ce que sont et font les acteurs définit des rôles thématiques dans le récit : traître, justicier, protecteur, mère, séducteur, voleur, etc. Des acteurs différents peuvent tenir le même rôle au cours d'un récit. » (Vanoye, 2005 : 134.)

Le personnage appartient plutôt à la diégèse et les notions d'acteur et d'actant appartiennent plutôt au discours du récit.

Pour une émission authentifiante, on ne parlera pas de personnage. Le personnage renvoie plutôt dans le langage courant à l'humain, alors que le vestige archéologique est un

[152] Mais si le cinéma a beaucoup employé ce type de montage, c'est de plus en plus rare maintenant et l'on préfère les coupes franches, qui contribuent à renforcer l'impression de réalité. Dans le film didactique, si la coupe franche introduit une coupure entre deux mondes, elle introduit une liaison à un autre niveau, au niveau de l'instance didactique : elle signifie une opération d'intellection (par exemple quand un schéma se substitue à la réalité). La coupe franche dans ce cas, comme le ralenti ou l'accéléré facilite l'opération d'intellection plus qu'elle n'instaure une impression de réalité. Elle sert aussi à montrer différentes étapes par exemple, en ponctuant ces étapes d'une action (démarcation au plan de la dénotation). Dans le film didactique, la coupe franche correspondrait plus à un « : » ou même à un signe mathématique impliquant des opérations mentales.

élément important dans la diffusion du savoir archéologique et de la relation au passé. On désignera donc les humains et les vestiges sous le terme d'« entités ».

> « Les entités sont des objets, choses ou personnages réels ou imaginaires, qui participent à l'évolution et/ou à la description de l'environnement [de l'histoire racontée]. » (Leleu-Merveil, 2005 : 164.)

Pour décrire les entités du texte, leurs actions et leurs liens, on peut utiliser le modèle actanciel de Algirdas Julien Greimas (2007), qui a ceci d'intéressant qu'il place au centre, les instances agissantes dans le récit[153]. On peut aussi tenter d'analyser les rôles qu'ils tiennent. Le rôle actoriel définit un ensemble de traits signifiants, des attributs, des éléments de surface de l'entité. On trouve par exemple le rôle du père, de l'enfant, du juge, du maître, etc. Ces traits peuvent déterminer les actes de l'entité et donc sa fonction actancielle. Les rôles actantiels se classent du côté de l'analyse grammaticale et du narratif, alors que les rôles actoriels apparaissent du côté de l'analyse sémantique (thématique : le père, la mère, etc.) et du discursif. On parle donc des actants sémiotiques et des acteurs discursifs. L'analyse du rôle actantiel de chaque entité recoupe l'analyse des représentations sociales et du référent. On peut enfin décrire les entités en fonction du rôle qu'elles ont dans l'histoire racontée. Par exemple, l'archéologue est généralement absent de l'histoire qu'il raconte sur le passé (on le dit extradiégétique) ou acteur d'une action dans le présent (intradiégétique). Si la narration est à la troisième personne et qu'il n'est pas acteur de la diégèse, on le dira hétérodiégétique. Si la narration est en première personne, le narrateur est un témoin de l'histoire (homodiégétique) ou le héros de l'histoire (autodiégétique).

3.4. Quatrième niveau : la référentialité, une relation aux univers de référence

La référentialité enfin, est la capacité des signes à renvoyer à leur référent, à ce qu'ils représentent. Elle est intrinsèquement liée à la notion de médiation en tant que le signe est une médiation du référent.

[153] Il décompose l'action en six facettes ou actants : le sujet (1) est ce qui veut ou ne veut pas être conjoint à un objet (2). Le destinateur (3) est ce qui incite à faire l'action, et le destinataire (4) est celui qui en bénéficiera. Enfin, un adjuvant (5) aide à la réalisation de l'action, tandis qu'un opposant (6) y nuit.

3.4.1. La notion de référentialité comme base du processus de médiation

Geneviève Jacquinot (1977) définit le référent en partant de sa définition linguistique.

> « On appelle référent ce à quoi renvoie le signe et qui n'est pas du langage : le mot « cheval » renvoie à l'objet cheval par l'intermédiaire du signifiant linguistique qui est en français « cheval ». » (*ibid.* : 60.)

L'image, qui a un statut analogique et non arbitraire, est le reflet du monde. Néanmoins, il ne faut pas oublier que, comme le mot, l'image est un signe. Elle a donc également une dimension référentielle.

> « Quand ils [les référents] sont « repris » par l'image cinématographique et organisés en un récit filmique, les événements du monde ne fonctionnent plus comme dans le monde : ils sont soumis à un processus de signification et fonctionnent selon d'autres codes. » (*ibidem.*)

La dimension référentielle du média (pour Jean Davallon (1999), il s'agit de l'exposition, mais on peut aussi l'adapter à la télévision), est sa capacité à mettre en relation le visiteur ou le spectateur avec un univers symbolique, construit par un processus précis.

> « L'exposition définit, circonscrit un espace de langage distinct du monde de la réalité extérieure ; mais en même temps, pour ce faire, elle a recours à des objets qui appartiennent à cette même réalité extérieure et elle fait entrer le visiteur dans l'espace du langage. Elle maintient (ou plutôt, elle construit) une séparation entre monde du langage et monde de la réalité tout en assurant, organisant, opérant des passages réglés entre les deux mondes. Le résultat – son *opérativité symbolique*[154] – se décline alors sur trois niveaux. Tout d'abord, il y a *production d'un objet de langage* à partir de l'agencement technique [...]. Ensuite, les objets exposés appartenant à la réalité subissent une *transformation de statut symbolique* sans perdre celui d'objets et les visiteurs concrets vivent une *expérience singulière* réelle alors qu'ils sont enrôlés dans un fonctionnement sémiotique. Enfin, ces visiteurs sont *mis en relation* avec un univers symbolique (le monde utopique) alors qu'ils sont en face d'objets concrets mis en scène par un producteur à des fins de communication. » (*ibid.* : 21.)

Pour la télévision, les objets exposés ne sont pas des objets concrets, mais des représentations iconiques. Ceci mis à part, ces caractéristiques marquent aussi le dispositif télévisuel. Alors, tout film documentaire ou émission est un accès au monde : « le travail du documentaire est de tisser un réseau de relations entre cet univers et les spectateurs » (Soulages, 2005 : 38 citant Nicholls, 1991). Ainsi, on postule que les émissions d'archéologie proposent un parcours et un accès déterminés à plusieurs mondes.

Si le film de fiction ne renvoie qu'au monde de la diégèse (il est monoréférentiel), le documentaire renvoie à plusieurs mondes distincts. Alors, « rétablir un lien brisé entre les chercheurs et le grand public », pour reprendre les mots de Bernard Schiele et Daniel Jacobi (1988),

---

[154] « L'opérativité symbolique renvoie à une efficacité liée à la nature même de l'exposition, à la nature de la relation qu'elle instaure entre le producteur et le visiteur, entre le visiteur et les objets, entre les visiteurs et le monde représenté par les objets. » (Davallon, 1999 : 143.)

passe par la mise en contact de plusieurs « mondes » et de plusieurs instances qui les peuplent. Et comme on va le voir, l'homme du passé se trouve dans un monde très éloigné de celui du spectateur.

3.4.2. Analyser la référentialité de l'émission

Cette dimension de l'analyse s'occupe donc d'identifier les mondes auxquels l'émission fait référence (imaginaires ou non) et de repérer les relations construites entre ces mondes. Quand le guide d'une visite guidée est costumé, sous les traits d'un romain par exemple, il ne renvoie plus à l'institution muséale mais bien au monde antique. La référentialité des entités est donc un élément important de la relation instaurée au passé.

La méthode d'analyse de la référentialité du film est décrite par Geneviève Jacquinot (1977), pour qui le référent du film didactique[155] est tri-référentiel : 1) il renvoie d'abord au monde de tout le monde. Les films sont une ouverture sur le monde : sur des villes, sur des animaux, sur le monde des hommes, sur le monde des hommes d'hier. Ce monde n'est pas le vrai monde mais un ersatz de monde, une représentation du monde fondée sur des choix : choix des sujets, des objets, du montage...

> « Tous les éléments qui interviennent dans un film narratif ont pour caractéristique commune et fondamentale de fabriquer un monde qu'ils ont l'air de reproduire : c'est ce que l'on appelle « l'impression de réalité » qui est, en fait, une illusion de réalité ! » (*ibid.* : 63).

Ce monde renvoie donc au passé comme au présent ; 2) il renvoie ensuite au monde du spécialiste. Ce sont des interruptions dans la diégèse (donc, interviennent au niveau structural), qui n'ont d'intérêt que pédagogique. C'est ce qui est prélevé sur le monde du spécialiste, alors que les autres images sont comme « prélevées » sur le monde réel ; 3) il renvoie enfin au monde de la classe. C'est l'apparition à l'écran de celui qui sait ou de celui qui ne sait pas et / ou de la flèche et de la baguette qui montrent. Il s'agit aussi de procédés moins évidents : l'interpellation plus ou moins directe du spectateur, le carton explicatif, la surimpression... La spécificité du film pédagogique est que la présence du spectateur-élève est explicite dans le film alors que pour un « film de spectacle », tout est fait comme si les héros n'avaient pas conscience qu'ils font partie d'un spectacle. Ce monde fonctionne avec des codes très liés à l'univers institutionnel (le didactique) et renvoie finalement aux traces de l'énonciation didactique (*ibid.* : 61).

---

[155] Gardons à l'esprit que l'auteure parle des films didactiques ou pédagogiques. Ce sont des émissions de télévision scolaires, qui ont comme intention de permettre d'apprendre et qui sont donc à distinguer du documentaire, comme le souligne l'auteure elle-même. Cependant, la multiréférentialité du film pédagogique nous semble applicable au documentaire, même si l'intention des deux n'est pas la même.

Igor Babou (1999) adapte cette typologie pour l'analyse du discours télévisé sur la rationalité, en classant les émissions de son corpus en fonction de cinq espaces de référence : 1) l'espace scientifique « contient toutes les scènes clairement situées au sein de l'institution scientifique » ; 2) l'espace commun « contient toutes les scènes clairement situées au sein du « monde de tout le monde » » ; 3) l'espace naturel contient « toutes les scènes clairement situées dans la nature « sauvage » (que celle-ci soit exotique, comme une forêt tropicale, ou plus proche de nous comme une campagne française) » ; 4) l'espace médiatique contient « toutes les scènes clairement situées au sein de l'institution télévisuelle ou faisant référence au champ médiatique, à ses acteurs à ses pratiques ou à ses techniques » ; 5) un espace intitulé « divers » a « été nécessaire afin d'y classer toutes les scènes trop ambiguës pour être classées ailleurs » (Babou, 1999). Igor Babou adapte ainsi le classement de Geneviève Jacquinot aux spécificités de son corpus d'émissions et parle aussi d'« espaces » au lieu de « mondes ».

Pour notre étude, les spécificités des émissions d'archéologie doivent ainsi être tenues en considération. Ainsi, pour Geneviève Jacquinot (1977), le monde du passé fait partie du monde de tout le monde. Pourtant, il ne fait pas partie de l'univers du profilmique et est nécessairement une reconstitution. Le Je-Origine de ces images est donc fictif ou feint et la scène est une fiction ou une feintise ; le référent est donc « fictionnel ». On peut donc distinguer le monde de tout le monde (présent), le monde passé, le monde de la télévision et le monde scientifique. On peut aussi distinguer le monde de la science en train de se faire (sur le chantier de fouille, dans un laboratoire) et le monde du savoir scientifique (musée, bureau). Le monde de la classe semble ambigu chez Geneviève Jacquinot : il nous semble que le monde de la classe qu'elle décrit renvoie plutôt aux marques de l'énonciation et l'on parlera plutôt d'une référence au « monde didactique », quand l'émission recourt spécifiquement à des cartes, des schémas, baguettes (énonciation énoncée, ostentatoire).

On peut également réfléchir aux entités habitant ces mondes : 1) l'archéologue appartient au monde scientifique, mais il peut apparaître dans le monde de tout le monde, le monde naturel ou le monde médiatique. Normalement, il ne doit pas apparaître dans le monde du passé ; 2) l'instance télévisuelle appartient au monde médiatique, mais elle peut apparaître dans le monde de tout le monde et le monde scientifique. Normalement, elle ne doit pas apparaître dans le monde du passé ; 3) l'homme du passé appartient au monde passé, mais il peut apparaître dans le monde naturel. Normalement, il ne doit pas apparaître dans les autres mondes ; 4) le vestige appartient au monde passé, au monde scientifique et au monde naturel. Il peut aussi appartenir aux autres mondes et peut donc potentiellement être le lien entre tous ces mondes et donc toutes les entités. À l'intérieur du dispositif, ces entités renvoient ainsi potentiellement à plusieurs mondes ou choses. Par exemple, le vestige patrimonial renvoie au passé, à ceux qui l'ont construit et aussi à ceux qui l'exposent.

Il paraîtra intéressant d'analyser les représentations de chacun de ces mondes, par le repérage d'isotopies et d'axiologies[156]. Sur ce point, cette analyse rejoint l'analyse des représentations sociales mobilisées par l'émission. La détermination du statut de ces mondes de référence et des entités qui les peuplent peut être un indice 1) du statut donné à ces mondes et 2) de la relation établie entre les éléments de l'émission et leurs référents.

Pour analyser chaque entité ou monde comme un signe, on emprunte les outils méthodologiques de la sémiotique de Charles Sanders Peirce (1978). Dans son modèle du signe, il différencie indice, icône et symbole selon le lien que le signe entretient avec l'objet auquel il se réfère. L'indice est un signe qui se réfère à l'objet qu'il dénote dans une relation de contiguïté avec l'objet. Pour être reconnu comme preuve du passé et comme objet patrimonial, le vestige doit être reconnu comme indice. L'icône est un signe qui réfère à l'objet qu'il dénote principalement en vertu d'une relation de ressemblance, de similarité. Le vestige reconstitué ou restitué est une icône. Le symbole est un signe qui réfère à l'objet principalement par une relation conventionnelle. Par exemple, le monde passé reconstitué en images de synthèse (symbole) ou le monde passé reconstitué avec des acteurs (icône) n'ont pas le même statut et n'offrent pas le même lien au passé.

Enfin, les liens réalisés entre les mondes jouent dans la relation référentielle proposée au passé. Pourtant, il semble important de comprendre comment on passe d'un monde à l'autre (du monde de tout le monde au monde scientifique, du monde scientifique au monde passé par exemple), si l'un est subordonné à l'autre, etc.

Conclusion du chapitre III

Ce troisième chapitre permet de dessiner un cadre pour l'analyse de la relation au passé, c'est-à-dire de la médiation. La notion de médiation permet de penser le processus de création de sens de l'émission, sa dimension référentielle et le cheminement vers le passé qu'elle propose. Elle nous conduit également à une approche sémiopragmatique de la télévision, qui rende possible l'analyse de la médiation. Enfin, l'analyse des modalités de construction de la relation au passé est rendue possible par l'étude de quatre « niveaux » du discours : 1) les représentations mobilisées renvoient à des cadres de référence communs avec le spectateur, permettant

[156] Isotopie et axiologie au sens de Algirdas Julien Greimas (2007) : les isotopies sont des récurrences de signes qui permettent de dégager des microstructures sémantiques et les axiologies sont des systèmes de valeurs qui structurent un univers sémantique. Les isotopies, qui indiquent la répétition de certains éléments sémantiques ou grammaticaux, sont une condition nécessaire non seulement à la cohérence d'un texte mais aussi à l'établissement du sens à l'intérieur d'un texte ou d'un fragment textuel.

l'identification à l'archéologue ou à l'autre, permettant d'approcher l'altérité ; 2) l'énonciation crée un lien entre le discours et le spectateur et entre le discours et les énonciateurs. Le type d'énonciation mis en place (la scénographie de l'énonciation) assure donc une proximité ou non du texte avec le spectateur ; 3) la narrativité crée un lien entre les éléments du texte, instaure une hiérarchie et des liens entre les entités. La narrativité permet d'inclure l'homme du passé dans une histoire où le spectateur est inclus aussi ; 4) la référentialité définit les liens entre les éléments du dispositif et ce à quoi ils renvoient.

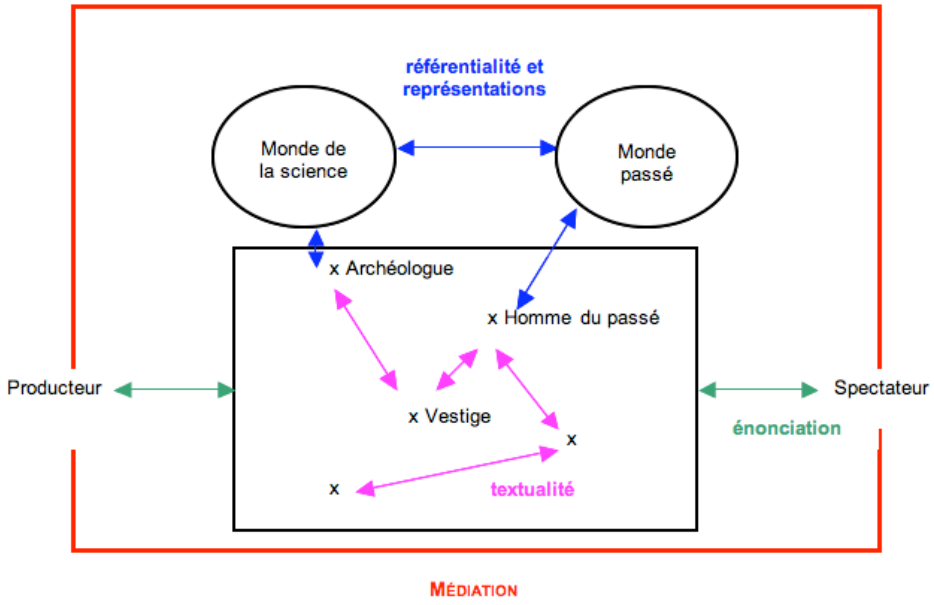


Figure 1 : Représentation schématique des quatre niveaux de l'émission participant à la médiation.

Il semble intéressant d'analyser la manière dont ces quatre niveaux fonctionnent ensemble et construisent la relation au passé. Ainsi, à la question « d'un point de vue méthodologique, comment repérer et analyser ces stratégies de mise en relation à l'autre ? », nous proposons donc l'hypothèse méthodologique suivante :

> Il est possible de comprendre cette relation à l'homme du passé et au passé à travers l'étude de quatre niveaux du discours : l'énonciation, la textualité, la référentialité et les représentations sociales.

S'intéresser à ces quatre niveaux du texte peut s'avérer un pari difficile et cette approche « globalisante » pourrait mener à des simplifications. Mais nous postulons qu'il est possible de chercher à comprendre comment ces quatre niveaux agissent, interagissent et jouent les uns sur les autres et que cette approche est nécessaire pour embrasser les processus de médiation du passé, dans toute leur complexité. L'analyse devra montrer comment ces quatre niveaux contribuent, ensemble, à façonner un discours cohérent (ou non) sur le passé et créer une relation à la fois scientifique et de proximité avec l'homme du passé. L'ampleur de la tâche ne permettra pas une analyse fine d'un grand nombre d'émissions : l'important est d'approcher la manière dont

ces niveaux fonctionnent ou non ensemble en les regardant de près dans un premier temps. Car l'identification de ces quatre niveaux ne suffit pas pour créer un outil d'analyse efficace et applicable, dans la pratique, à un corpus d'émissions.

CHAPITRE IV

L'ANALYSE SÉMIOPRAGMATIQUE D'UN CORPUS TEST SUR POMPÉI

Ce chapitre IV dépeint l'étude d'un corpus « test » de treize émissions sur Pompéi, destiné à comprendre comment fonctionnent ces quatre niveaux de discours ensemble, de manière assez fine[157], avant de pouvoir analyser un plus grand nombre d'émissions.

Il présente d'abord les modalités de constitution du corpus test et le déroulement pratique de l'analyse (section 1). Ensuite, l'étude de trois émissions illustre la procédure d'analyse mise en place (section 2). Ce focus sur trois émissions a un objectif illustratif : il montre comment ont été étudiées toutes les émissions du corpus test avant d'être comparées les unes aux autres. Les résultats de l'étude des treize émissions du corpus test ainsi que le modèle d'analyse qui en découle sont enfin détaillés (section 3). Tout ceci aboutit en conclusion, à l'élaboration d'un modèle et d'un outil d'analyse capables de mettre à jour le type de construction de la relation au passé et à l'homme du passé, dans un grand nombre d'émissions de télévision sur l'archéologie.

1. Constitution du corpus test et déroulement de l'analyse

Pour mener à bien cette première étude, un corpus homogène mais diversifié d'émissions a été constitué. Ensuite, nous avons établi un protocole combinant les quatre niveaux d'analyse. Cette étude est par ailleurs l'occasion de tester la pertinence de certains outils comme la retranscription ou le logiciel *MédiaScope*, qui permet notamment de séquentialiser des films.

---

[157] L'annexe 9 (*les indicateurs d'analyse du précorpus sur Pompéi*) synthétise les indicateurs de l'analyse qui correspondent à ces quatre niveaux.

1.1. La sélection du corpus test

La constitution d'un corpus d'émissions suppose une série de choix et d'exclusions parfois délicats, répondant à plusieurs exigences.

> « La constitution d'un corpus répond tout d'abord à un impératif de méthode très concret : permettre la manipulation (classements, comparaisons, comptages, etc.) d'un nombre réduit mais suffisant d'émissions. Ensuite, la fonction d'un corpus peut être soit d'induire, soit de valider une élaboration théorique. » (Babou, 1999.)

Elle est donc étroitement liée aux hypothèses de recherche, au protocole d'analyse et à la finesse attendue de l'analyse.

1.1.1. Les critères de sélection des émissions

Le choix d'une dizaine d'émissions doit permettre de mener une analyse fine, pour comprendre la manière dont les quatre niveaux de discours fonctionnent ensemble. Ce choix doit répondre à trois règles : exhaustivité, représentativité et homogénéité (Bardin, 1977). La règle d'exhaustivité impose de prendre en compte l'ensemble des documents associés à l'indicateur choisi. Le chercheur doit faire son possible pour trouver les documents manquants. C'est la recommandation que nous avons suivie avec le plus d'attention lors de la constitution du corpus de référence, dans lequel on puise l'ensemble des émissions portant sur l'archéologie à la télévision hertzienne française de 1995 à 2008 (chapitre I). Naturellement, vue l'ampleur de ce corpus, l'étude de la totalité de ces émissions est exclue[158].

Dans cette situation, on peut effectuer une analyse sur un échantillon, mais celui-ci doit être représentatif de l'ensemble défini au départ, c'est-à-dire des 1700 documents authentifiants concernant l'archéologie à la télévision hertzienne française de 1995 à 2008. Or, le nombre d'émissions ainsi que la diversité des genres, chaînes, types d'archéologie semblent trop élevés pour pouvoir prétendre à une représentativité statistique et ce surtout pour un corpus test (réduit)[159].

Enfin, la règle d'homogénéité semble la plus importante dans la sélection de ce corpus test. Afin d'identifier les différences dans les constructions de relation, il semble préférable de sélectionner des films évoquant le même fait ou site archéologique. On le rappelle, les rapports au passé peuvent varier en fonction du sujet (c'est le cas en littérature, comme le souligne Antoine Zamaron, 2005 : 5). Autrement, il serait difficile de savoir si la relation construite au passé

[158] L'ensemble des émissions représente environ 2000 heures de programmes.

[159] À défaut de représentativité, on aurait pu procéder à un tirage au sort d'une dizaine d'émissions. Mais la variété des émissions aurait pu poser un problème dans l'interprétation des données : à quoi imputer des variations dans la médiation du passé dans des émissions si différentes ?

découle du sujet même de l'émission ou du genre ou de la construction textuelle, ou bien encore de l'énonciation, des représentations, ou de la référentialité[160]. Ensuite, nous avons visé la plus grande diversité possible au niveau des genres, des chaînes, des publics ciblés par les émissions, afin de pouvoir appréhender un maximum de constructions de relations au passé possibles.

1.1.2. Le choix et les spécificités du thème de Pompéi

Le sujet retenu pour les émissions de ce corpus est Pompéi. Il s'agit d'un site archéologique dont l'histoire est connue des spécialistes et qui est l'objet d'une notoriété remarquable auprès du grand public. Pourtant, seule une quinzaine d'émissions concerne Pompéi dans le corpus de référence. Ce petit nombre favorise le choix de ce thème pour une préanalyse. Ces émissions évoquent ainsi : 1) le même site archéologique existant et visitable dans le monde présent ; site qui peut être montré comme trace du passé ; 2) les mêmes connaissances scientifiques (sur l'architecture, l'histoire de la ville, le mode de vie, etc.) ; et 3) le même événement tragique, en l'occurrence l'éruption du Vésuve le 24 août 79 après J.-C., qui ensevelit la ville et ses habitants.

Pompéi est ainsi un sujet qu'il est possible d'aborder sous différents angles : par les vestiges, par l'histoire de la ville, par le récit de cette dramatique dernière journée, par les recherches qui sont encore menées sur le site, par l'état actuel du site, etc. Pompéi recèle ainsi un potentiel narratif et dramatique certain, autant qu'un ferment argumentatif et descriptif, exemplaire du travail archéologique.

Pompéi est également l'objet de fortes représentations : ses fouilles ont largement contribué à la naissance et au développement de l'imaginaire archéologique au XIXe siècle, dans l'esprit des Romantiques notamment (Perrin-Saminadayar dir., 2001). Il s'agit non seulement d'un site archéologique très connu ; il est aussi la source de nombreux récits notamment littéraires et filmiques[161]. Les émissions sur Pompéi sont d'un certain point de vue, des réécritures du site : des textes sur un texte[162]. Pompéi est un site archéologique visitable, ce qui nous a permis

---

[160] Il aurait été possible de constituer un corpus test uniquement composé de docufictions ou de documentaires (par genre) ou bien uniquement composé d'émissions pour le grand public (par public ciblé). Mais on postule que l'entrée par le thème permettra d'avoir accès à une plus grande diversité dans le panel des constructions de relations au passé.

[161] Ce fut par exemple le décor de la nouvelle *La morte amoureuse* (1836) puis du roman *Pompéi* (1852) de Théophile Gautier pour ne citer que deux œuvres littéraires très connues. Depuis cette date, plusieurs dizaines d'ouvrages, un opéra, puis plusieurs péplums ont vu le jour. Par exemple, *Les derniers jours de Pompéi* est le péplum qui eut le plus de *remakes* en tous genres et qui fut l'une des œuvres littéraires les plus souvent portées à l'écran (1908, 1913, 1935, 1948, 1960). Il fut même l'objet d'une mini-série télévisée en 1983.

[162] D'après Jean Davallon (2000), le site archéologique (en général) peut être considéré comme un texte, un fait de langage : il est un espace séparé du monde et organisé selon des règles qui lui sont propres, comme pour l'exposition (*ibid.* : 175). Il présente des vestiges, mais les met aussi en scène dans une visée communicationnelle. Cette mise en scène fait du site une médiation, qui elle-même, met en relation les visiteurs avec le monde passé. Ainsi, le site n'est

d'appréhender le site tel qu'il existe aujourd'hui. Nous avons donc réalisé une couverture photographique du site afin de pouvoir évaluer la façon dont les émissions utilisent le matériau existant, c'est-à-dire les vestiges eux-mêmes. Le site Pompéien présente ainsi une stratégie de médiation particulière. Parmi les médiations les plus visibles sur le site, un parcours de visite est signalé par des numéros, un audioguide aide à lire le site, une carte distribuée en début de visite indique les éléments à ne pas manquer et enfin, quelques panneaux donnent des informations sur les monuments, les jardins, etc. La stratégie de médiation du site dirige les visiteurs principalement vers une visite de type cognitif, très peu centrée sur une reconstitution qui aurait pu provoquer l'émotion, l'expérience ou le divertissement. Par exemple, les moulages des corps des pompéiens, dont la charge émotionnelle aurait pu être mise en avant, sont simplement situés dans le grenier de fouilles sur des étagères ou dans des sortes d'aquariums dans la Villa des Mystères.



Deux exemples de moulages de corps humain, exposés sur le site de Pompéi.

Ainsi, sur le site, c'est la valeur scientifique du patrimoine qui prime, à l'opposé de ce qu'on voit dans les récits fictionnels qui circulent sur Pompéi, où c'est l'histoire des habitants et de leur drame qui sont mis en valeur. Il sera intéressant de voir comment les émissions de télévision présentent le site, l'utilisent, le reconfigurent ou le transforment éventuellement, pour en faire ressortir la charge émotionnelle ou pour appuyer les connaissances scientifiques déjà présentées sur le site. De cette reconfiguration, peuvent naître différentes relations au passé.

Ensuite, le site archéologique de Pompéi est un site fortement « patrimonial ». Les vestiges qu'on y rencontre sont plus ou moins authentiques : 1) la plupart sont les bâtiments tels qu'ils apparaissent après l'éruption du Vésuve et après les fouilles. Ce sont des « restitutions »[163], c'est-à-dire les résultats de la fouille sans autre artifice, en l'état, avec éventuellement une simple consolidation des murs, 2) quelques uns des bâtiments sont des vestiges simplement complétés avec des éléments retrouvés dispersés aux alentours, selon ce que l'on suppose de l'emplacement originel de ces derniers : ce sont des « reconstructions » comme celle de la Mai-

pas qu'une ville antique : il est également un texte à part entière, qui met en scène des vestiges et des éléments audio et scriptovisuels dans un dessein de communication. Le « texte » Pompéi est doublement référentiel : il met en relation les visiteurs avec ceux qui l'ont conçu (ceux qui s'occupent du site actuellement) et ceux qui ont construit les vestiges (les hommes du passé) (Davallon, 1999, 2006). Il faut donc connaître le site pour mieux comprendre ses réécritures.

[163] Nous nous inspirons ici de la typologie de André Desvallées (1989 : 187) mais en l'adaptant au site archéologique.

son du Faune, où des statues ont été disposées autour du bassin, 3) et enfin, certains vestiges dont on a complété les éléments manquants sont des « reconstitutions », comme celles du lupanar ou bien de la Villa des Mystères. Diverses opérations de médiatisation désignent les vestiges comme plus ou moins authentiques : c'est le site en tant que texte qui désigne les vestiges, quel que soit leur degré d'authenticité, comme patrimoine. Le monde d'origine des vestiges est alors accessible, grâce aux connaissances établies par les scientifiques et par la médiatisation du site.

1.1.3. Un corpus diversifié de treize émissions

Les treize émissions retenues sont les suivantes : *Le dernier jour de Pompéi, Les mystères de Pompéi, Construire et vivre à Pompéi, L'empire romain : grandeur et décadence, Au temps de l'empire romain, Pompéi* (« L'aventure humaine »), *Le dernier secret de Pompéi, Le passé retrouvé : Pompéi* (« Les nouveaux mondes »), *Pompéi* (« C'est pas sorcier »), *Cd-Rom Pompéi* (« E=M6 »), *Pas si fous ces Romains* (« E=M6 »), *Pompéi* (« Des racines et des ailes »[164]), *Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères* (« Palettes ») (une description et un résumé des treize émissions figurent en annexe 4).

La cohérence du corpus est assurée parce qu'il présente la quasi-intégralité des émissions (ou extraits d'émissions) authentifiants sur Pompéi, diffusées de 1995 à 2008 à la télévision hertzienne française. Il présente également une diversité qui permet de supposer une variété de relations au passé. Le corpus présente :

- une variété de genres : un docufiction, six documentaires, trois reportages issus d'émissions de société, trois reportages issus d'émissions scientifiques ;
- une variété de publics ciblés avec :
    - des chaînes de diffusion différentes : quatre émissions ont été diffusées sur France 2, une sur France 3, une sur France 5, une sur la Cinquième, quatre sur Arte, deux sur M6 ;
    - des horaires de diffusion variés mais majoritairement des horaires de grande écoute : trois ont été diffusées durant la matinée ou la mi-journée, trois en *access prime time* mais, sept ont été diffusées en *prime time*[165] ;

[164] « Des racines et des ailes » a diffusé quatre reportages différents sur Pompéi que nous avons étudiés. Nous n'en n'avons sélectionné qu'un dans le corpus, parce que les autres présentaient les mêmes caractéristiques, au regard des quatre niveaux retenus pour l'analyse.

[165] Le thème de Pompéi semble donc être un thème relativement « grand public ». Il faudra en tenir compte dans l'analyse et dans le choix du corpus d'étude.

- les dates de production de ces émissions correspondent à la période de diffusion, et sont réparties de 1998 à 2004. L'un des documents a été produit en 1980 et rediffusé plusieurs fois durant la période analysée.

1.2. Les outils et le protocole d'analyse des émissions

Le corpus constitué est donc analysé à l'Inathèque de France, grâce à un protocole et des outils variés. Pour rappel, l'analyse sémiopragmatique de ce corpus test doit permettre 1) d'étudier les différentes stratégies de construction des relations proposées à l'homme du passé visibles dans ce corpus, 2) d'établir un modèle explicatif de leur fonctionnement, afin 3) de constituer un outil qui permette d'analyser un nombre plus élevé d'émissions. C'est également l'occasion de tester la pertinence de certains outils. Voyons ici les outils dont on dispose et le protocole d'analyse établi.

1.2.1. Les outils de citation des émissions

Même avec un cadre méthodologique fourni mais clairement établi, l'analyse des émissions dépend de la précision que le chercheur veut lui donner. Dans tous les cas, les outils de l'analyste sont les mêmes. Il dispose de trois sortes d'instruments : il y a d'abord les instruments de type descriptif (décrire ce qui se passe dans de plus ou moins grandes unités narratives), citationnel (où l'on cite le film) et documentaires (où l'on fait appel à des sources extérieures au film pour l'expliquer) (Aumont, Marie, 1999 : 35).

L'analyse repose le plus souvent sur une description et sur un découpage par plan ou par séquence[166]. Cette étape est indispensable pour l'analyste s'il veut réaliser l'analyse d'un film dans sa totalité : narration, montage, choix visuels, stylistiques et rhétoriques. Il ne l'est pas si l'analyste ne fait intervenir que quelques morceaux choisis dans son étude. Une description intégrale suppose le repérage de la durée et l'échelle des plans, le montage, les mouvements, la bande sonore, les relations son/image. Geneviève Jacquinot (1977) préconise la description minutieuse plan par plan de la bande image et son pour procéder à l'analyse du film.

> « Cette mise à plat du texte est à la fois tout et rien. Rien parce qu'elle n'est pas encore une élaboration, une construction mais simplement une transcription, une succession d'items mis bout à bout. Tout, parce que c'est sur elle que repose le travail d'analyse, puisqu'elle fixe des phénomènes par essence fugitifs et permet, par là, de repérer des rapprochements pertinents et d'élaborer la structure de l'ensemble des configurations signifiantes. » (*ibid.* : 46.)

[166] Le plan est une « portion de film comprise entre deux collures » et la séquence est une « suite de plans avec une unité narrative » (Aumont, Marie, 1999 : 36).

La retranscription permettrait ainsi au chercheur d'être plus attentif, de regarder encore et encore. C'est « un moyen d'expliciter par l'analyse les étapes que la lecture « naïve » franchit implicitement » (*ibid.* : 46). Mais si la retranscription des paroles est relativement facile, la retranscription de la bande image ou de la musique est plus laborieuse.

> « [Décrire une image c'est] transformer en langage verbal des éléments d'information, de signification, qu'elle contient [ce qui n'est] pas une entreprise évidente malgré son apparente simplicité. » (Aumont, Marie, 1999 : 49.)

D'abord, il n'est pas possible de tout décrire dans l'image, il faut donc faire des choix en fonction de l'hypothèse de lecture. Et puis, l'image filmique étant liée à l'idée de champ, elle se situe dans un univers d'autres images qui nous aident à la comprendre et qui fondent leur interdépendance. Enfin, le transcodage est toujours sélectif, l'image véhicule toujours des éléments informatifs et des éléments symboliques et il n'est pas simple de décrire les deux d'une manière « objective » ou tout au moins, qui tende à l'objectivité.

Nous avons ainsi procédé à la retranscription de la bande son d'un film (*Le dernier jour de Pompéi*[167]) pour en tester la pertinence, mais nous avons préféré la capture d'écran à la description de chaque plan. En effet, trop de plans composent les séquences des films plus récents et il serait trop fastidieux (et pas forcément utile) de vouloir tout décrire. Le paradoxe de l'utilisation de la capture d'image est qu'elle décrit parfaitement l'image, mais ignore les images qui l'entourent.

> « La citation la plus littérale du film qui se puisse imaginer, puisqu'il est prélevé dans le corpus même du film ; mais en même temps, il est témoin de l'arrêt du mouvement, sa négation. » (Aumont, Marie, 1999 : 57.)

La capture d'image permet néanmoins à l'analyste de se souvenir de toutes les émissions et de comparer la matérialité des films. C'est un outil particulièrement utile, surtout lorsque l'analyse n'est pas réalisée sur place, à l'Inathèque.

Pour faciliter les étapes de description et de séquentialisation des émissions, un logiciel est mis à la disposition des chercheurs à l'Inathèque : *MédiaScope*[168]. Il permet la captation d'un nombre illimité d'imagettes (des captures d'écran), référencées temporellement selon le moment de leur diffusion. Pour travailler par la suite sur les interactions entre la bande son et la bande image, chaque capture peut être agrémentée de commentaires ou de citations extraites de la

---

[167] Voir annexe 5, extrait de la retranscription de la bande son du film *Le dernier jour de Pompéi.*

[168] Renaud Huerta, de l'Inathèque de France s'est proposé d'effectuer avec nous, ce long travail sur trois films, afin de tester les capacités et limites du logiciel. Cette collaboration a permis la séquentialisation de trois émissions : *Le dernier jour de Pompéi, Les mystères de Pompéi* et *Construire et vivre à Pompéi.* Cette étude détaillée nous permet de pointer des éléments plus importants que d'autres dans l'analyse. Mais comme nous le verrons plus loin, la retranscription et la séquentialisation ont des avantages, mais ne sont pas décisives dans l'appréhension de la construction de la relation au passé.

bande son[169]. Le logiciel permet ensuite de représenter la séquentialisation de l'émission en plusieurs plans distincts. Par exemple, on peut différencier, par différentes couleurs, les scènes de reconstitution du passé, les scènes d'interview de scientifique, les scènes se déroulant dans le monde de tout le monde, etc. Autre exemple : il est possible de distinguer les scènes avec de la musique et les scènes sans musique ou bien différencier ce que l'on voit ou encore qui parle. Une fois la séquentialisation réalisée, le logiciel permet de mesurer automatiquement les durées d'une capture d'écran à l'autre (et donc, la durée d'une scène, d'une musique ou d'une interview[170]).

1.2.2. L'analyse du corpus : six étapes

Après la phase de retranscription des émissions (qui correspond au recueil d'un maximum de données), l'intégralité du corpus test a été étudiée en six étapes[171]. Le protocole consiste en la description et l'analyse des quatre niveaux de médiation définis dans le chapitre précédent : énonciation, textualité / narrativité, représentations sociales et référentialité. On étudie aussi le contexte de diffusion de l'émission comme variable potentielle dans la construction de la relation au passé[172]. Enfin, la matérialité du film participe des quatre niveaux d'analyse. Sa transversalité nous incite à en faire un niveau séparé pour faciliter l'analyse. L'ensemble donne donc six étapes d'analyse. Il s'agit de comprendre comment fonctionne et se construit la relation au passé pour, dans un second temps, pointer les éléments les plus décisifs.

Pour procéder à l'analyse des émissions, les outils de la sémiologie doivent être maîtrisés. Voici quelques exemples d'analyses possibles. L'analyse du paratexte du film passe par l'étude des annonces de l'émission sur la chaîne ou dans la presse et / ou du titre. Le titre joue par exemple un rôle essentiel avant la diffusion puisqu'il annonce le film.

> « Le travail sur le titre d'un document et sa place dans le déroulement de la chaîne filmique est déjà un élément signifiant au plan didactique. » (Jacquinot, 1977 : 46.)

Il a plusieurs fonctions : il appelle le lecteur, renvoie à des représentations extratextuelles, anticipe le texte, produit un effet esthétique. Il est donc à analyser dans ses rapports au lecteur, au récit, aux autres récits, à lui-même (les effets du titre lui-même) (Vanoye, 2005 : 14).

---

169 Des captures d'écran montrant le logiciel en pleine utilisation figurent en annexes 6 et 7.

170 Un exemple du fichier de calcul des temps de parole des intervenants dans le film *Les mystères de Pompéi* figure en annexe 8.

171 Un résumé de tous les indicateurs d'analyse figure en annexe 9.

172 La date de diffusion notamment est une variable importante, tout comme le public ciblé.

L'analyse de la bande image passe par l'étude du cadrage, des mouvements et des effets de caméra, de la lumière, du montage, etc. La sémiologie de l'image fixe et animée fournit des outils à l'analyse de film[173].

L'analyse de la bande son, encore rare il y a quelques années, prend de l'importance. Depuis l'invention du parlant, la bande son est « théoriquement l'égale de la bande image dans la construction du sens filmique » (Aumont, Marie, 1999 : 147). Il existe par exemple une analyse musicologique très fine applicable au film. La sémiologie de la musique montre que le sens ne surgit pas tant d'un rapport au réel que d'un rapport à des conventions, à des codes (*ibid.* : 147-148). La nature des effets attribuables à la musique de film, principalement des films de fiction, fait encore débat chez les théoriciens de la musique de film. Jerrold Levinson (1999) repère 15 fonctions narratives tenues par la musique dans les films[174], dont : créer l'atmosphère, souligner les états psychologiques des personnages, fournir un mastic d'arrière-plan, susciter une impression de continuité, maintenir la tension, puis y mettre un terme pour donner une impression de césure, etc.

> « La musique nous indique comment celui qui raconte considère les événements qui appartiennent au récit, ou encore comment il voudrait que nous les considérions. » (Levinson, 1999 : 35.)

Sa valeur expressive dépend surtout de considérations historiques et culturelles incessamment variables.

Mais la bande son ne se limite pas à la musique et comporte beaucoup de matériel non diégétique (bande son, bande parole, bande bruit). Elle est donc très hétérogène. La bande parole est analysable comme un texte écrit ou oral, selon plusieurs méthodes. Les réseaux lexico-sémantiques, le nombre et la durée des prises de parole de chaque intervenant ou le style de l'expression par exemple, peuvent être analysés en fonction des objectifs et du détail de

---

[173] Les ouvrages de Catherine Saouter (1998), d'André Gaudreault et François Jost (2005) ou de Jacques Aumont et Michel Marie (1999) ont été utilisés comme exemples pour pratiquer cette analyse. C'est la lecture attentive et répétée de ces analyses de films qui forme le chercheur à l'analyse d'images.

[174] Michel Chion (1985) défend la thèse de l'inexistence de la bande-son qui ne serait qu'« une sorte de bloc faisant coalition », face à une non moins fictive « bande-image ». Pour Jerrold Levinson (1999), cela vaut seulement pour la musique de fond (*underscoring*) et de faible volume, quand elle sert effectivement de coussin sonore au dialogue ou de transition entre deux scènes. Sinon, on a toujours conscience de la musique, puisque l'on s'en rend compte quand elle s'arrête. Elle est en quelque sorte, un « guide perceptif ». Ainsi, la plupart des théoriciens du cinéma semblent accepter que la musique non diégétique serve habituellement à faire progresser la narration d'un film » (*ibid.* : 23).Il distingue d'abord, dans la musique de film non diégétique, la musique créée pour le film ou « partition composée » (c'est le cas le plus fréquent), et la musique préexistante au film ou « partition appropriée ». La musique appropriée pose le problème des associations spécifiques davantage liées au contexte de création, elle attire plus l'attention car elle est reconnue ; l'impression du choix de l'auteur semble ainsi renforcée. La musique composée « remplit vraisemblablement une fonction plus purement narrative » (*ibid.* : 10). La musique rythme le film et le rend divertissant. Elle permet au réalisateur de jouer entre les images et le son et de raconter une histoire, souligner des émotions, alléger un sujet pour le rendre attrayant. Cette dramatisation des situations pour créer une histoire et faire que le spectateur s'attache aux personnages n'est pas propre aux films de fictions ; elle est susceptible d'intervenir dans tous documents.

l'analyse. Les bruits, sons, etc. ont également une importance dans l'analyse, même si leur catégorie sémantique demeure très floue (Aumont et Marie, 1999 : 153). Il en est de même pour l'étude de la parole, de la voix, des hésitations, intonations, regards et gestes accompagnant la parole. Il faut enfin tenir compte du rapport entre bande son et bande image, considéré du point de vue de la diégèse.

Pour résumer, si l'analyse de film permet de produire de la connaissance, elle recouvre également un nombre d'opérations techniques possibles très élevé et présente aussi des limites : le texte filmique est « introuvable », au sens où il est « incitable » et l'analyse de film ne peut que transposer, transcoder, ce qui relève du visuel, sonore, audiovisuel (rapport son / image). La description exhaustive serait donc un « mythe », voué à l'échec (Bellour, 1975). Et puis, il n'existe pas « une » analyse filmique mais que des analyses singulières, dépendant de la démarche, de la précision et des objets considérés. Il existe donc un grand nombre d'analyses possibles pour chaque film parce qu'un film ne produit pas de sens en lui-même (Odin, 1983). L'analyse de film est en ce sens interminable, puisqu'il restera toujours à un degré de précision supérieur, de l'analysable dans un film et que le sens est co-produit par celui qui le regarde. Comme le souligne Roland Barthes (1976), l'analyse n'est jamais ni subjective ni objective, ni incomplète (puisqu'elle relève de sa propre logique), mais elle n'est jamais achevée : « tout signifie sans cesse et plusieurs fois » (*ibid.* : 18).

2. Exemple de résultats tirés de l'analyse du corpus test : un focus sur trois émissions

Avant de présenter les résultats de l'analyse des treize émissions, voici un focus sur l'analyse de trois émissions très différentes les unes des autres, qui permet de donner un aperçu de l'étude menée sur les autres films de ce corpus test. Les résultats présentés suivent les six étapes décrites avant (paratexte, matérialité et les quatre niveaux qui participent de la médiation). Ce focus sur trois films ne tend donc pas à une synthèse et à une mise en perspective des résultats, mais présente les analyses « à plat ». L'apport de cette présentation est plutôt méthodologique : elle montre comment sont analysées les émissions. Ce n'est que dans la section suivante que les analyses des 13 émissions sont mises en perspective, en favorisant une approche thématique des principaux résultats, au regard de la question de recherche.

Le dernier jour de Pompéi est un docufiction britannique de 52 minutes, coproduit par BBC, Discovery Channel, France 5 et France 2 et diffusé sur France 2 le dimanche 22 février 2004 à 21 heure. Il présente la reconstitution des événements s'étant déroulés lors du dernier jour de Pompéi, à travers l'histoire de trois familles. L'ensemble du film est joué par des acteurs

dans des décors et l'archéologue est absent. *Les mystères de Pompéi* a été diffusé juste après *Le dernier jour de Pompéi*[175], à 21h50, dans le cadre d'une soirée spéciale sur Pompéi. Ce documentaire de 37 minutes, montre par quels procédés les spécialistes reconstituent Pompéi et quels savoirs ont permis d'élaborer le docufiction. Il ne s'agit pas d'un *making of* du premier film, même si certaines images du premier sont utilisées dans le second. Les deux films forment donc un ensemble cohérent pour la chaîne qui les diffuse, même si les deux films ne sont pas l'œuvre de la même équipe (le second est français). *Construire et vivre à Pompéi* enfin, est un documentaire de 54 minutes, réalisé en 1980 mais diffusé notamment le mardi 11 novembre 1997 à 5h45 sur La Cinquième. Il présente des archéologues qui expliquent les techniques de construction et d'architecture utilisées à Pompéi, sans le recours à la reconstitution de scènes passées.

2.1. Analyse du paratexte des émissions

L'analyse du contexte de diffusion des émissions passe par le repérage de leurs conditions de diffusion et par l'étude des titres.

2.1.1. Les données matérielles de la diffusion et la promesse

Le dernier jour de Pompéi est classé alternativement parmi les documentaires ou les docufictions à l'INA, mais a été annoncé comme un docufiction lors de sa diffusion. Son heure et sa chaîne de diffusion indiquent qu'il est destiné à un très large public. La promesse liée à ce film est visible dans les annonces répétées faites sur la chaîne durant les semaines précédentes et aussi dans le JT de France 2, quelques minutes avant. C'est clairement une promesse de divertissement : ce « docufiction » va nous permettre de voir un spectacle inédit et de « vivre » l'éruption du Vésuve en l'an 79.

Les mystères de Pompéi est un documentaire censé expliquer (voire justifier) la reconstitution proposée dans *Le dernier jour de Pompéi*. Le fait qu'il soit diffusé après le docufiction suggère

[175] Alors qu'elle semble prendre position contre le genre « docufiction » dans son entier, Isabelle Veyrat-Masson évoque l'ensemble formé par ces deux films avec bienveillance (Veyrat-Masson, 2008 : 118). L'auteure souligne la quantité et la qualité des recherches effectuées pour faire le docufiction (une vingtaine de spécialistes, six mois de recherches) et apprécie que le travail des historiens et des archéologues soit montré dans le documentaire. Elle pointe aussi le fait que les espaces, les objets et les personnages soient resitués dans leur contexte dans le docufiction (ce qui n'est en fait pas le point fort du docufiction comme nous le verrons après). L'auteure reconnaît également une efficacité de la diffusion successive du docufiction puis du documentaire parce qu'ils n'apportent pas les mêmes informations et qu'ils sont complémentaires.

une promesse d'approfondissement du sujet. L'audience[176] observée baisse pour le second document (passe de 16,4 à 13,8) mais reste tout de même très bonne pour un documentaire.

Enfin, *Construire et vivre à Pompéi* est un documentaire très différent des deux autres (et c'est précisément pourquoi il a été choisi d'en exposer l'analyse). Son heure et sa chaîne de diffusion suggèrent un public ciblé assez restreint ; si ce n'est un public de spécialistes, au moins des spectateurs intéressés par Pompéi et /ou par l'archéologie. C'est le document le plus ancien de notre corpus test et l'un des plus anciens du corpus de référence, puisqu'il a été produit en 1980. Il est cependant multidiffusé entre 1995 et 2008 et est encore programmé actuellement dans des festivals du film d'archéologie ou dans des festivals sur la romanité, comme ce fut le cas lors du festival *Arelate* en 2008. Il a été réalisé par un archéologue, Jean-Pierre Adam, qui est l'auteur des commentaires off et qui les lit. Il s'agit donc d'un film de spécialiste, qui s'adresse à un public averti. La promesse du documentaire est clairement une promesse d'apprentissage et pas du tout de divertissement.

2.1.2. Les titres des émissions

Le titre choisi pour le docufiction *Le dernier jour de Pompéi* peut être vu comme une référence à cette longue histoire de productions fictionnelles sur Pompéi[177]. Il est ainsi affilié aux œuvres cinématographiques qui l'ont précédées. Ce titre confirme en quelque sorte, une promesse fictionnelle et fait une référence explicite à l'univers de la diégèse.

---

[176] L'audience ou la part d'audience est un taux moyen calculé par Médiamétrie et généralement disponible pour les émissions consultables à l'Inathèque de France. Selon un document interne de l'INA (Coll. INA, 2005), elle désigne un pourcentage à multiplier par la valeur du point, c'est-à-dire le nombre de personnes que le point Médiamétrie représente. Exprimée en chiffres, elle désigne le nombre de spectateurs devant l'émission, indépendamment du nombre de spectateurs devant la télévision. Ce taux se distingue donc de la part de marché, qui représente le pourcentage des personnes ayant suivi l'émission par rapport à l'audience globale du support. Par exemple, une part de marché de 20 % pour une chaîne de télévision signifie qu'en moyenne 20 % des téléspectateurs (par rapport au nombre total de téléspectateurs ayant accès à la chaîne et regardant la télévision à ce moment-là) regardent la chaîne. Cela signifie aussi qu'une émission diffusée très tard le soir peut recueillir une audience faible (en pourcentage et en nombre absolu), mais une part de marché élevée. Pour cette étude, on considère l'audience comme un indicateur de l'ouverture de l'émission à un large public ou non.

[177] Le titre du docufiction *Le dernier jour de Pompéi* a été utilisé pour la première fois par le baron Edward George Bulwer-Lytton (1803-1873), romancier britannique, en 1834. Il écrivit *The last days of Pompeii*, un roman qui décrit le contraste entre, d'une part, une culture romaine décadente du Ier siècle, et d'autre part, des cultures anciennes. Les fouilles de Johann Winkelmann, un siècle auparavant avaient déclenché un véritable engouement pour Pompéi, qui n'a pas bénéficié à ce roman. Un opéra en fut tiré en 1857. Deux éruptions du Vésuve ravivèrent ensuite la passion du public pour Pompéi et le cinématographe donna une première version de ces *Derniers jours de Pompéi* en 1899. L'éruption de 1906 ne fut pas non plus étrangère à l'écriture d'une nouvelle version de l'histoire d'Edward George Bulwer-Lytton pour le cinéma en 1908 (Maggi, Ambrosio), suivie d'une seconde l'année suivante puis deux autres productions en 1913, une en 1926, une en 1935, etc. Le Vésuve s'étant à nouveau éveillé en 1944, il était normal de revisiter le roman, et ce fut la version de Paolo Moffa et Marcel L'Herbier qui vit le jour en 1948. *Les derniers jours de Pompéi* est le péplum qui eut le plus de remakes en tous genres et l'une des œuvres littéraires les plus souvent portées à l'écran. Avant le docufiction, une mini-série télévisée a même été réalisée en 1983 (les références les plus importantes figurent en bibliographie et en filmographie).

Le titre *Les mystères de Pompéi* ne fait pas référence à d'autres films mais bien au docufiction qui le précède dans la grille de programmes. Il ancre le film dans une promesse d'explication, de clarification, confirmée par son annonce sur la chaîne : après l'histoire de Pompéi, les explications scientifiques prennent place.

Construire et vivre à Pompéi fait plus directement référence à deux thématiques spécifiques de l'histoire de la ville de Pompéi : la construction et la vie quotidienne. Il ne réfère donc pas à l'événement tragique du 24 août 79 ou encore à un autre texte, mais bien directement au monde de la recherche archéologique qui s'intéresse à ces deux aspects. Il ancre le documentaire dans une visée authentifiante, informative, voire didactique.

Les publics ciblés et les promesses des trois films sont donc très différents : le premier narre un événement dramatique à un large public, le second tend à expliquer la démarche scientifique en s'appuyant sur l'histoire du premier film et le troisième vise à expliquer à un public plus intéressé, les techniques de construction et la vie quotidienne à Pompéi.

2.2. Analyse de la matérialité des émissions

La matérialité de l'émission correspond à son esthétique, aux types d'images, sons et discours qu'elle utilise. C'est un niveau d'analyse transversal, comme le premier niveau. Là aussi, la matérialité des trois films est très contrastée.

2.2.1. La matérialité du film Le dernier jour de Pompéi

Le dernier jour de Pompéi répond à une esthétique de film de fiction. D'abord, il est joué entièrement par des acteurs, dans des décors naturels ou reconstitués (décor ou 3D). Il n'y a pas de marques de l'énonciation comme par exemple des cartons indiquant le lieu ou la date où se déroule l'action : tout le film est centré sur la diégèse et ne fait référence qu'à elle (le film est monoréférentiel comme tous les films de fiction). Les dialogues et les images avec des acteurs dominent le film. Seule la voix off rappelle que le document n'est pas une fiction mais un docufiction. Elle annonce ce qui va se passer ensuite et cette détermination de l'image par les paroles, oriente la lecture : l'image devient une preuve de ce qui a été dit et rappelle qu'il s'agit d'un documentaire (Jacquinot, 1977).

Le film utilise plusieurs types d'images : des plans de l'énoncé avec les acteurs, des images de synthèse (surtout pour les plans d'ensemble de la ville), des plans des vestiges sur fond noir et éclairés par une lumière bleue, mais aussi des plans du site archéologique de jour, une carte prétendument ancienne de l'Italie, une image d'un texte manuscrit de Pline le Jeune, des plans d'archives de volcans en éruption, des plans des alentours de Pompéi à l'heure actuelle, et

enfin une photographie d'archives de fouilles à Pompéi. Le réalisme des images de reconstitution du passé est accru et fait oublier que nous sommes face à une reconstitution : le tremblé de la caméra par exemple contribue à faire penser que la scène est tournée « en direct », par un habitant de Pompéi. Les effets de réalisme sont ainsi multipliés[178].

Des travellings, des fondus enchaînés et des ralentis alimentent le langage du film fictionnel choisi par le film. La temporalité est d'ailleurs très marquée pour souligner la rapidité de l'action. On sait heure par heure, ce qu'il se passe :

> « Vers une heure de l'après-midi, *ce 24 août de l'an 79*[179] avant JC, le Vésuve se réveille d'un long sommeil et rentre en éruption. [...] Il a fallu *près d'une demi-heure* pour que la pluie de cendres atteigne Pompéi. [...] *Sept heures après l'éruption*, les rues de Pompéi sont pratiquement désertes. »

Tout contribue à la dramatisation de l'ensemble, comme un film de fiction pourrait le faire. Le style du film est également très spectaculaire : le vocabulaire, le ton de la voix off, l'enchaînement de plans rapides, la musique, les bruits fracassants de l'éruption concourent à la montée du suspens et à sa dramatisation. Par exemple, la voix off insiste souvent sur le drame qui va arriver pour intensifier le récit :

> « Pourtant, leurs vies vont *très bientôt* basculer ! [...] *L'enfer* s'apprête à déferler sur le paradis [...]. Le jour est devenu la nuit, mais *le pire est encore à venir*... ».

Un autre exemple est relevé par Isabelle Veyrat-Masson (2008). Lors de l'éruption du Vésuve, la voix off insiste sur le drame qui se joue et sur l'horreur de la situation pour les habitants :

> « Comme du verre fragile dans de l'eau bouillante, leur cervelle *se met à bouillir* et leur boîte crânienne *explose*. »

La scène est accompagnée de hurlements et de musique angoissante qui ont une valeur tant diégétique que de dramatisation du discours. L'intensité augmente au fil du film, atteint son paroxysme avec l'éruption et s'atténue à la fin du film, lorsque le calme revient.

La voix off n'insiste pas vraiment sur le caractère hypothétique de la reconstitution jusqu'à la fin du film. On peut donc penser que tout est « vrai ». D'ailleurs, la ressemblance entre certains éléments du film et les vestiges actuels est soulignée par la succession répétées des deux images : la reconstitution puis le vestige actuel, qui confirme la vraisemblance de la reconstitution (nous y reviendrons).

Certains éléments didactiques apparaissent néanmoins dans le film. Les sources des savoirs illustrés par le documentaire ne sont réellement présentées qu'au début et à la fin du

---

[178] L'effet de réel est un élément d'un texte littéraire ou filmique, destiné à donner l'impression au récepteur que le texte décrit le monde réel (Barthes, 1968). Muriel Hanot (2002) distingue l'effet de réalisme pour lequel l'énonciateur n'assume pas sa responsabilité et l'effet de réalisme, pour lequel l'énonciateur l'assume (*ibid.* : 78).

[179] L'italique est utilisé dans les citations de films pour souligner les termes importants à nos yeux et qui illustrent particulièrement bien nos arguments.

film et une carte apparaît plusieurs fois pour situer notamment Pompéi, Herculanum ou la maison de Pline. Cependant, la présentation du site tel qu'il apparaît maintenant est d'abord soumise à la narration : on en montre que ce qui est utile à la progression de la diégèse (nous y reviendrons là aussi).

2.2.2. La matérialité du film Les mystères de Pompéi

Les mystères de Pompéi repose sur une matérialité plus « documentaire ». Dans ce film, c'est la voix off qui domine les images en ce qu'elle la précède : c'est elle qui présente et introduit les intervenants et fait le lien entre les thèmes abordés.

Plusieurs types d'images sont alternés : des interviews de scientifiques et du producteur du docufiction dans divers lieux du monde, face à la caméra ; des scènes où les archéologues travaillent, analysent des vestiges ; des images scientifiques, de vestiges, des laboratoires et du site actuel ; une scène d'archives (actualités parlantes de la découverte du site) et des images issues du docufiction.

L'iconicité des scènes avec les archéologues est très semblable à celle des séries policières comme *Les experts*. Elle valorise la scientificité de leurs actes et multiplie les clins d'œil aux codes de la série policière. Cette esthétique est renforcée par un montage *cut* de plans courts. Le ton clairement moins dramatique que celui du docufiction, est plutôt décalé.

La matérialité des images de fiction (tirées du docufiction) reste très réaliste, mais elles sont bien identifiées comme relevant de la reconstitution grâce à la différence de matérialité des images scientifiques et par le discours des archéologues.

2.2.3. La matérialité de Construire et vivre à Pompéi

Construire et vivre à Pompéi repose sur une esthétique qui ressemble à celle que Geneviève Jacquinot (1977) décrit pour les films didactiques : les spécialistes parlent à la caméra, de face, une baguette à la main, montrent des schémas, des prototypes et expliquent des faits ou des techniques au spectateur-apprenant. Le montage (uniquement en *cut*) et le ton révèlent une esthétique très documentarisante (plans longs, traces du didactique mises en avant, absence de procédés issus de la fiction, musique de fond qui n'a pas de fonction précise). La plupart des images sont donc des images du site, de jour, dans de longs plans fixes et des images d'archéologues interviewés et enfin, des scènes de vie contemporaines (des ouvriers par exemple).

Les images et la voix off ont sensiblement la même importance : les paroles expliquent les images et réciproquement. Les images donnent les mêmes informations que la parole, ou bien la parole précise les images (en réduit la polysémie).

La voix off est omniprésente mais les scientifiques peuvent prendre la parole pendant de longues scènes. Néanmoins, proportionnellement à la durée des deux documentaires, les spécialistes ont moins de temps de parole que dans le documentaire précédent[180].

Les images de reconstitutions du passé sont absentes du film. Le passé et les techniques du passé sont néanmoins évoqués dans des scènes « comparatives » : la fabrication de la chaux, l'utilisation du bois dans la maçonnerie, la fabrication du pain sont d'abord expliquées par les archéologues puis illustrées par des images d'ouvriers ou de boulangers d'aujourd'hui. Par exemple, la voix off explique que la fabrication du pain se faisait comme elle se fait encore maintenant dans la région, puis une scène de vie quotidienne napolitaine non commentée l'illustre : on voit une boulangère en train de faire son pain durant plus de quatre minutes. Ces longues scènes sont purement monstratives, n'expliquent rien en elles-mêmes et ne sont pas commentées par la voix off.

On est donc face à trois matérialités très différentes, qui reconstituent le site de Pompéi de manière très contrastée. Si le docufiction en fait le décor d'une histoire dramatique et spectaculaire, le premier documentaire en fait le terrain d'une recherche archéologique exaltante (qui ressemble à une enquête) et le second s'en sert pour présenter des savoirs de manière beaucoup plus didactique. Dans ce cas, Pompéi n'est plus que le support du discours archéologique.

2.3. Analyse de la textualité des trois émissions

L'analyse de la textualité passe par l'analyse du contenu de l'énoncé et de la structure textuelle, puis par l'analyse de chaque entité et des relations qu'elles entretiennent avec les autres.

2.3.1. Le contenu et le montage

2.3.1.1. Le cas du film Le dernier jour de Pompéi

Le dernier jour de Pompéi raconte donc l'éruption du Vésuve le 2 août 79 en se centrant sur des personnages reconstitués et sur les moments clefs de la journée. Le film est donc très

[180] C'est ce qu'il est permis de dire au regard des séquentialisations réalisées avec *MédiaScope*.

narratif[181]. On peut résumer son schéma narratif comme suit : 1) état initial : Pompéi est une ville tranquille d'Italie (avant l'éruption) et ses habitants vivent paisiblement leur quotidien, 2) élément perturbateur : l'éruption du Vésuve, 3) une suite de transformations : chaque personnage lutte puis meurt, 4) événement équilibrant : la fin de l'éruption, la mort de tous les protagonistes, sauf de Pline le Jeune, 5) état final : Pline le Jeune écrit ses mémoires et Pompéi redevient une ville tranquille et sombre dans l'oubli. Il y a une unité d'espace et de temps dans le récit, dans la mesure où les scientifiques et le présent de la narration sont absents (ou presque, nous y reviendrons).

Le film raconte cette histoire par l'intermédiaire de celle de trois groupes de personnes confrontées au même événement : 1) la famille de Polybius : c'est un homme politique qui, au début du récit, restaure sa maison. Il est entouré de sa femme, sa fille enceinte et son gendre. Durant l'éruption, Polybius protège sa famille, libère ses esclaves (qui restent cependant, par loyauté) et meurt dans les bras de son épouse tandis que sa fille et son gendre se suicident par ingestion de poison ; 2) le foulon et sa femme : le foulon récemment marié à son esclave la laisse gérer la foulonnerie seule au début du film. Pendant ce temps, il rejoint sa maîtresse, une esclave. Ils meurent tous les deux sous le poids du toit couvert de cendres. Pendant ce temps, la femme du foulonnier cherche à s'enfuir et rencontre un gladiateur qu'elle aime en secret. Ils meurent ensemble, en s'avouant leur amour ; 3) Pline le Jeune et Pline l'Ancien : en dehors de Pompéi, Pline l'Ancien et son neveu Pline Le Jeune admirent l'éruption, puis sont appelés à l'aide à Herculanum. Pline l'Ancien s'approche trop près des fumées et meurt. Pline le Jeune reste en vie et décrit l'éruption dans ses mémoires. C'est en partie grâce à lui qu'on a pu reconstituer ce jour tragique.

La retranscription des bande image et bande son facilitent le repérage de la grande syntagmatique des trois films. Les segments qui en constituent l'ensemble sont pour la plupart des segments chronologiques narratifs alternés : les morceaux d'histoire de Polybius, du gladiateur, de la foulonnerie (etc.) sont montés en accolade. Mais entre ces segments, s'insèrent des plans seuls. Ce sont des plans descriptifs, qui montrent des vestiges actuels. Ils peuvent être rapprochés des inserts comparatifs de Geneviève Jacquinot (1977) : ils servent à montrer la ressemblance que la reconstitution entretient avec les vestiges actuels. Ils introduisent ainsi une temporalité absente du film, celle du présent de la narration. Il s'agit aussi d'inserts allusifs qui annoncent ce qui viendra après : le drame et la mort des protagonistes. Ces inserts renforcent ainsi la dramatisation du film, tout en confirmant sa vraisemblance.

[181] Il s'agit d'une narration « ultérieure » en ce sens que la journée de l'éruption est racontée depuis le présent et d'une narrativité « fictionnelle », selon les termes d'Isabelle Veyrat-Masson (2008 : 189), c'est-à-dire que l'auteur des assertions ne s'engage pas sur ses capacités à les prouver.

Le montage du récit participe de la dramatisation de l'histoire : le récit concentre la journée du 24 août en moins d'une heure, mais donne l'impression d'un drame en temps réel (isochronie). Des ellipses entre les scènes d'actions permettent de maintenir l'attention sur le mouvement général de la journée. Les scènes de début et de fin du film sont des pauses descriptives qui soulignent le calme régnant sur le site actuel et l'impression d'éternité qui s'en dégage mais également la dramatisation de l'action qui va avoir lieu (le calme avant la tempête) ou qui a eu lieu. La première scène du film présente, comme le ferait la bande-annonce d'une fiction, des extraits du film et surtout les extraits des cris et des supplications des personnages. Puis, on assiste à la lente montée du drame qui correspond aux phases d'éruption du Vésuve, pour finir sur la mort des protagonistes : une mort rapide et presque poétique. Le montage en plans *cut* très rapide souligne la simultanéité des actions et la rapidité du drame et la voix off décrit à plusieurs reprises les actions aux temps présents, pour accentuer l'impression d'avoir affaire à un drame en direct.

2.3.1.2. Le cas du film Les mystères de Pompéi

La plupart du temps dans *Les mystères de Pompéi*, les spécialistes font état de connaissances, de faits, de constats, de résultats de recherche, d'interrogations. La plupart des syntagmes sont donc des segments descriptifs en accolade ou des segments autonomes dans la majorité achronologiques. Cette syntagmatique renvoie plutôt à un montage documentaire (correspondant bien aux syntagmes définis par Geneviève Jacquinot, 1977 : 80-86), alors que celle du docufiction correspond à un montage fictionnel, qui ne renvoie qu'à la force du monde diégétique (c'est l'espace et le temps de la diégèse qui orientent le montage).

Le documentaire reprend aussi certaines scènes du docufiction pour illustrer les propos des archéologues et scientifiques. Des syntagmes narratifs (de la reconstitution) sont donc visibles, mais ensemble, ils ne présentent aucune cohérence spatiale ou temporelle. Le film est donc un énoncé non narratif, mais qui mobilise des récits. Il s'agit d'abord des reconstitutions issues du docufiction mais aussi des brides d'histoires racontées par les archéologues. Par exemple, Alix Barbet fait le récit des travaux dans la maison des Chastes Amants :

> « Les ouvriers sont arrivés, ils ont étendu le mortier sur la paroi, puis ils ont fait le dessin préparatoire (la *sinopia*[182]) et... devant les... événements, ils sont partis, en laissant tout en plan : les petits gobelets plein de pigments et ils sont partis évidemment sans revenir. »

[182] La *sinopia* est le nom d'un pigment de couleur rouge utilisée pour les dessins préparatoires de fresques notamment.

Ce micro-récit accompagne et explique les images des vestiges des pots laissés en l'état. Autre exemple, le directeur du site de Pompéi raconte l'histoire d'un bracelet évoqué dans le docufiction :

> « L'interprétation la plus probable est que le maître avait donné ce bijou à son esclave pour qu'elle l'utilise comme ornement dans l'exercice de la prostitution. »

On voit bien que même si l'ensemble du discours n'est pas narratif (n'est pas un récit), des micro-récits ponctuent les propos des archéologues, qu'ils soient simplement des récits oraux comme celui d'Alix Barbet ou des extraits du docufiction. Ils ont alors un intérêt explicatif, illustratif, didactique. Et puis, ces récits sont subordonnés aux explications scientifiques et ne font pas varier la structure interne du film, mais appuient les propos des archéologues.

L'ensemble du film suit un montage thématique. Le début du film *Les mystères de Pompéi* présente les questions auxquelles le film va répondre (et qui peuvent être résumées sous la question principale : « quelles sont les procédures qui ont permis de reconstituer Pompéi ? ») et la dernière scène revient à la reconstitution telle qu'elle apparaît dans le docufiction. Entre les deux, les spécialistes expliquent comment on restitue Pompéi. Chaque scène constitue une partie de la réponse à la question posée par le film. On ne suit donc pas la chronologie de l'histoire de Pompéi, ni celle du travail archéologique, ni celle de la conception du docufiction (ce qui en aurait fait un *making of*), mais des thèmes[183]. Les 12 séquences pourraient être réunies en 3 grandes parties : l'explication des démarches scientifiques (séquences 1 à 4), la présentation des indices disponibles (séquences 5 à 8) et enfin un exemple de reconstitution avec la maison de Polybius (séquences 9 à 12). Ces trois étapes répondent aux exigences du texte scientifique (restitution des procédures, affirmation de l'indice par une autorité scientifique, reconstitution). L'articulation thématique du film correspond ainsi à une logique didactique, prend l'allure des « chapitres » d'une enquête, mais mime également la démarche scientifique. Pour chaque thème, sont inscrits sur un carton, la ville et le lieu[184] où se déroule la séquence. C'est la structure thématique qui assure donc la cohérence interne du texte. Les cartons marquant chaque segment rendent apparent ce découpage. La diversité des lieux reflète l'idée de l'enquête et des pistes à suivre. Mais on part de et l'on revient toujours à Pompéi : environ 20 minutes sur les 37 du film se déroulent sur le site de Pompéi.

Si la logique du texte est thématique, l'idée d'une temporalité n'est pas tout à fait absente. Le film *Les mystères de Pompéi* se déroule principalement dans le présent du spectateur. Le

---

[183] Les thèmes sont les suivants : les objets, les choix esthétiques réalisés dans le docufiction, la démarche déductive, la restauration des fresques, le moulage des corps, l'explication des phases d'éruption du Vésuve, la Villa d'Oplontis, la restitution de Polybius, l'étude des ossements, les techniques de reconstitutions du site et enfin, le film s'achève sur les recherches actuelles.

[184] Successivement : le site de Pompéi, un musée à Bruxelles, Pompéi, les bureaux de la BBC à Londres, Pompéi, l'université de Naples, une agence de création d'images 3D à Rome, puis Pompéi.

passé est évoqué par les archives des actualités en noir et blanc, quelques images du début du XXe siècle qui montrent la permanence de l'intérêt porté au site depuis sa découverte et dix-huit reconstitutions de Pompéi tirées du docufiction. La séquentialisation avec *MédiaScope* montre que ces scènes de reconstitution se situent plutôt vers la fin du film, comme si l'enquête archéologique était parvenue à la reconstitution, ce qui place le travail archéologique dans une position dominante par rapport aux scènes de reconstitution. La voix off distingue parfaitement le passé et le présent : elle emploie des verbes au présent quand elle parle du site actuel ; au passé simple quand elle parle de la découverte du site et à l'imparfait et au passé composé pour les scènes passées. Les archéologues narrent également leurs micro-récits au passé composé ou à l'imparfait ou sinon, parlent au présent de généralité. Deux courtes scènes mêlent le passé et le présent à la fin du documentaire : plusieurs plans balayent les vestiges actuels (plan de jour, musique calme) et l'on entend les voix des personnages du docufiction résonner comme s'il s'agissait de fantômes. Ici, on rabat donc deux temporalités l'une sur l'autre pour signifier la permanence du passé dans le présent. Si le lien qui est fait entre le passé et le présent est un lien avant tout cognitif, reposant sur les déclarations des scientifiques, il devient symbolique dans cette scène, comme si, à partir de ce moment, le site avait acquis une valeur référentielle.

2.3.1.3. Le cas de Construire et vivre à Pompéi

De même, *Construire et vivre à Pompéi* est un discours explicatif, descriptif et non narratif. La plupart des syntagmes sont aussi des syntagmes a-chronologiques, comme dans les films didactiques. Le plan est également thématique : il montre les différentes techniques de maçonnerie à Pompéi et quelques éléments de la vie quotidienne comme l'eau et le pain. Chaque image est une illustration du discours et a une fonction d'ancrage du discours scientifique.

Si l'organisation des syntagmes ne répond pas réellement à une organisation temporelle, elle feint de l'être à un moment du film. L'introduction du film est un plan fixe sur des colonnes du forum de Pompéi. Ce dernier est habillé par la voix off qui déclame un texte de Pline, puis de Sénèque (sans d'ailleurs expliquer qui sont ces personnages). La voix off annonce ensuite le tremblement de terre de l'an 62[185], la situation géographique et historique du site, et « soudain » (qui suppose donc un déroulement chronologique) l'éruption du Vésuve en 79. Mais ensuite, le film s'organise bien autour de thèmes. Il y a donc une promesse narrative dans l'introduction qui n'est pas tenue par la suite. Trois syntagmes narratifs seulement illustrent les propos des archéologues : ce sont les scènes qui illustrent, par des images actuelles, la fabrication du pain, de fondations en bois et de la chaux. La logique thématique et l'absence ou la discrétion des

[185] Un tremblement de terre en 62 après J.-C. explique que la ville de Pompéi (et particulièrement la maison de Polybius) était en travaux au moment de l'éruption.

liens entre les séquences produisent un film dont l'enchaînement des idées est peu clair : les savoirs s'empilent sans lien véritablement apparent et il n'y a pas de carton qui indique le changement de thème ou de lieu comme c'est le cas dans *Les mystères de Pompéi.*

La voix off et les archéologues de *Construire et vivre à Pompéi* parlent à l'imparfait d'un temps passé révolu. Il n'y a pas de mise en valeur d'une quelconque temporalité, même si l'on dispose de repères temporels précis : le tremblement de terre, l'éruption, les dates des constructions, les époques des peintures murales par exemple. Mais le lien avec le passé n'est pas fait : le seul passé évoqué l'est dans les propos des archéologues et ces derniers placent le passé dans un temps révolu et achevé (alors que dans le docufiction, l'action se déroule sous nos yeux et que dans le premier documentaire, le passé et le présent sont représentés et intrinsèquement liés).

La comparaison de la séquentialisation des scènes d'ouverture des deux documentaires (qui figure en annexe 7) permet de visualiser des écarts entre les documents. Le montage des séquences de *Construire et vivre à Pompéi* renvoie à une écriture explicative, voire didactique, proche des films étudiés par Geneviève Jacquinot (1977). Par rapport au documentaire précédent, celui-ci présente des plans très longs qui laissent le temps au spectateur de regarder (un vestige, un objet) : ils correspondent à ce que Geneviève Jacquinot appelle des segments monstratifs ordinaires (plans se déroulant sur le même lieu, en même temps). Le film *Les mystères de Pompéi* fonctionne sur un rythme plus rapide, avec des scènes plus courtes et qui s'enchaînent plus vite. Ensuite, sans la séquentialisation, on pourrait penser que le premier documentaire laisse moins de place aux archéologues, aux vestiges et aux explications. Pourtant, on compte environ 27 minutes de plans sur des vestiges dans *Construire et vivre à Pompéi,* contre 21 dans *Les mystères de Pompéi*, ce qui, proportionnellement (le premier fait 37 minutes, l'autre 54) est sensiblement équivalent. Et puis, dans *Les mystères de Pompéi,* les interventions des archéologues sont entrecoupées par la voix off, la musique et les scènes de reconstitution. Dans *Construire et vivre à Pompéi,* elles sont plus longues mais moins fréquentes. C'est donc surtout le montage de ces deux documentaires et la place accordée aux représentations du passé qui les rendent très différents. Mais l'un ne s'appuie pas plus sur le vestige ou l'archéologue que l'autre. Ces choix ont plus à voir avec l'époque à laquelle ont été tournées ces émissions : l'année de production du second documentaire (1980) explique en partie la lenteur du montage et la longueur des plans. Le rythme des documentaires actuels est plus rapide, les spécialistes parlent plus longtemps mais de manière moins « monolithique », pour apporter de la diversité et des changements de rythme et ainsi conserver l'attention du spectateur.

2.3.2. Les entités en présence dans les trois films

Il s'agit maintenant de repérer les entités qui participent à l'élaboration des trois émissions et les liens qu'elles entretiennent les unes avec les autres. Les représentations sociales

investies par les entités ainsi que la place de ces entités dans l'énonciation ne seront analysées qu'ultérieurement.

2.3.2.1. Les entités du film Le dernier jour de Pompéi

Le dernier jour de Pompéi est basé sur l'attachement des spectateurs aux trois familles de personnages et sur une voix off qui commente l'action, mais sans aucun spécialiste. Les actants repérables dans le film sont :

- les personnages de l'énoncé principal[186] ;
- les vestiges : reconstitués pour l'histoire et authentiques tels qu'ils apparaissent maintenant sur le site, dans les plans courts ;
- la voix off comme représentante des spécialistes (référence au paratexte) est plutôt du côté de l'énonciation, elle sera donc étudiée ultérieurement.

Les personnages du film sont les héros du récit : (la reconstitution de) l'homme du passé est véritablement le centre de l'histoire et de l'attention. Ils apparaissent dans le passé uniquement et dans une unité de lieu (à Pompéi). L'univers diégétique auquel renvoie le film est donc le monde passé, reconstitué par les spécialistes et la production du film. Comme dans les films de fiction, on voit surtout les personnages dialoguer et ces dialogues renforcent la narrativité du film et le réalisme de la reconstitution. Les hommes du passé sont et restent à un niveau intradiégétique (dans la diégèse se déroulant dans le passé). En termes actantiel, les personnages dont on voit la fin tragique sont les sujets de l'action. La première voix est celle de l'esclave (personnage de fiction) et non celle de la voix off : on entre dans l'histoire par le passé et non par le vestige ou l'archéologue ou encore la voix off, comme c'est souvent le cas dans les documentaires archéologiques. En termes sémiotiques, la représentation de l'homme du passé est un symbole : la quinzaine de personnages représente la totalité des Pompéiens morts dans l'éruption.

Néanmoins, ils apparaissent comme s'ils existaient de manière indépendante du film : ils sont construits comme des personnages de fiction, avec un nom[187], des actes, une histoire, une psychologie. Tout cela renforce l'effet de réalisme de la reconstitution : on sait que l'histoire est jouée par des acteurs, mais on a l'impression d'une action qui se déroule sous nos yeux. Ce sont uniquement les cinq dernières minutes du film qui expliquent que les personnages

[186] Il s'agit de Polybius, sa femme, sa fille, son gendre, les esclaves, le foulon, sa femme, sa maîtresse, deux gladiateurs, Pline le Jeune, Pline l'Ancien, sa femme et quelques personnages secondaires.

[187] Les personnages apparaissent comme des reconstitutions de personnages réels et portent ainsi des noms qui ont réellement été portés. Or, seuls les noms sont attestés et la plupart des autres informations à leur propos relève de l'hypothèse (leurs actions, leurs liens familiaux, leur caractère, etc.).

ne sont que des hypothèses. Durant le restant du film, ils sont les héros auxquels le spectateur est appelé à s'identifier. Isabelle Veyrat-Masson (2008) affirme que le suspens est réduit puisqu'on sait que les personnages meurent à la fin. Le spectateur peut néanmoins espérer jusqu'au dernier moment que certains survivent ou ne souffrent pas, ce qui contribue également à l'identification du spectateur à ces héros, à l'empathie envers les personnages.

Le personnage de Pline le Jeune (Gaius Micetus) a un statut assez particulier dans le film. Il apparaît tout au début du film (dès les premières minutes) et est présenté comme une des sources des archéologues dans la connaissance de Pompéi et comme l'une des sources nécessaires à l'élaboration du film :

> « C'est [lui] qui nous livrera une partie des clefs qui nous permettront de reconstituer une partie des événements. »

Il est alors un des personnages de l'histoire qui observe de loin l'éruption avec son oncle Pline l'Ancien. Il est donc bénéficiaire de l'action : il regarde, fasciné le volcan au même titre que le spectateur. Puis, lorsque Pline l'Ancien reçoit une demande d'aide d'une de ses amies à Herculanum, il pourrait devenir un adjuvant qui aide au sauvetage. Mais finalement, son oncle s'approche trop près des fumées et meurt. Pline le Jeune est donc resté en dehors de l'action en le regardant mourir. Il n'est donc jamais à proprement parler dans l'action, mais reste un témoin (ce qu'il a été dans la réalité). Ce statut de témoin lui concédera donc un rôle particulier dans l'énonciation (nous y reviendrons).

Le vestige a également un statut complexe dans le film. Il apparaît sous deux formes : les reconstitutions du site qui servent de décors aux scènes jouées par les acteurs et les images des vestiges tels qu'ils apparaissent dans le présent. Les vestiges des reconstitutions ressemblent aux vestiges authentiques. En termes sémiotiques, ce sont des icônes (dont la relation à l'objet représenté est une relation de ressemblance). Pendant ces scènes de reconstitutions, une seule rue est citée et l'on ne sait jamais où l'action prend place. Le site de Pompéi n'apparaît donc plus comme un texte cohérent mais comme le décor urbain d'une histoire. La reconstitution présente ainsi les parties de la ville qui sont utiles à l'histoire. Par exemple, au moment de la mort de l'esclave, on entend :

> « Près de 2000 ans se sont écoulés avant que le corps de cette esclave et son bracelet ne soient découverts dans les ruines de cet hôtel bon marché. »

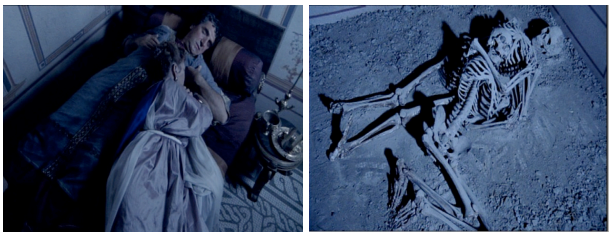
Au lieu de citer le nom précis du site, qui aurait pu « réaliser » cette histoire, aucun détail supplémentaire n'est donné sur le lieu où l'on a trouvé l'esclave. Ce qui fait du site une ville cohérente disparaît, même si en réalité, les scènes du docufiction se déroulent bien dans le même quartier. Le vestige devient ainsi un décor narratif comme les autres. Il n'a donc pas de rôle dans la médiation du passé.

Pour attester le discours tenu par le film et pour que les reconstitutions ne soient pas interprétées comme de pures fictions, le site et les vestiges authentiques apparaissent dans le film, lorsque l'histoire l'exige. Les images des vestiges authentiques prennent place entre les scènes de reconstitution. Elles sont de deux sortes : 1) d'abord, des plans de jour des vestiges, juste après certaines scènes de reconstitution. Ces images montrent que la reconstitution (l'icône) ressemble bien à ce qui existe en réalité, au vestige existant. Les vestiges servent ainsi à donner du crédit aux scènes et conséquemment aux personnages qui les habitent.



Plans extraits du film Le dernier jour de Pompéi *: le premier présente la reconstitution de la maison de Polybius et le second plan (très bref) présente la maison de Polybius telle qu'elle apparaît actuellement*[188].

Quand le site apparaît tel qu'il est dans le présent, toutes les traces de médiation (du site actuel) sont effacées : on ne voit pas le site comme un site touristique, avec des panneaux, des textes, etc. Ce qui en fait un texte dans la réalité est donc ici supprimé. Le « texte-site » de Pompéi est ainsi reconfiguré par la narration du film. C'est ainsi un tout nouveau texte qui est créé, mû par une nouvelle stratégie de communication. Dans ce cas, le « texte-film » se substitue au « texte-site » ; 2) l'autre type d'image du vestige authentique apparaît dans des sortes de flashs de lumière bleue et sur un fond noir (comme des éclairs). Ces flashs apparaissent aux moments les plus dramatiques de l'histoire : pendant l'agonie des personnages notamment, on les voit mourir, et dans un flash, on voit leur squelette apparaître dans les mêmes positions.



Plans extraits du film Le dernier jour de Pompéi *: le premier montre la mort de Polybius et sa femme (reconstitution) et le second est un plan rapide sur leurs squelettes.*

[188] Les imagettes qui illustrent les analyses sont de taille réduite parce que, le plus souvent, elles proviennent de l'Inathèque de France, qui choisit d'offrir des captures de moindre qualité (pour une question de droits).



Plans extraits du film Le dernier jour de Pompéi *: le premier montre la nuée de fumée qui arrive sur le foulonnier pour le tuer (reconstitution), le deuxième montre le foulonnier en train de mourir (reconstitution) et le troisième présente le véritable moulage du corps dans un éclair bleu.*

En réalité, ces flashs fonctionnent comme des prolepses (Gaudreault, Jost, 2005) : cet effet de style consiste à annoncer ce qui va se produire dans le futur. En littérature, il a pour objectif de « prévenir les objections des interlocuteurs » sur le discours présent (Beth, Marpeau, 2005 : 84). En effet, ces flashs annoncent la suite de l'histoire et placent également la reconstitution comme antérieure aux vestiges, ce qui est en fait une inversion : les archéologues se sont servis des vestiges pour reconstituer une telle hypothèse. Pourtant, le film montre une hypothèse (la reconstitution), puis les vestiges pour la confirmer. Ces flashs renforcent surtout la dramatisation du film, à laquelle participe la décontextualisation des vestiges sur ce fond noir. Cette décontextualisation place aussi les vestiges dans un temps qui n'est pas vraiment le présent réel mais dans une sorte de temps suspendu, qui enlève là encore au vestige, sa patrimonialité[189]. Ainsi, dans le docufiction, les vestiges, même quand ils sont authentiques, ne sont pas la « preuve » des reconstitutions. En outre, aucun lien (à l'exception d'un lien de ressemblance) n'est fait entre les reconstitutions et les vestiges réels et ils n'opèrent pas de lien au passé.

2.3.2.2. Les entités du film Les mystères de Pompéi

Le documentaire *Les mystères de Pompéi* fait apparaître plusieurs entités qui ne sont pas des actants d'un récit mais participent de la mise en place du texte :

- Les spécialistes (dont les archéologues) ;
- Le vestige : surtout authentique mais aussi reconstitué ;
- L'homme du passé sous plusieurs formes ;
- La voix off (mais qui est du côté de l'énonciation et qui sera donc étudiée ultérieurement).

L'entité mise en avant est le groupe des spécialistes : une dizaine d'entre eux enquête sur Pompéi et reconstitue l'histoire du site[190]. Ils interviennent par séquence : chaque spécialiste

[189] « Patrimonialité » est ici à entendre au sens de capacité à être un objet patrimonial et donc à faire une référence symbolique au passé notamment.

[190] Cinq archéologues, le producteur du docufiction, un vulcanologue, trois personnes qui reconstituent Pompéi en 3D.

a sa séquence[191]. Les archéologues occupent donc une grande place dans le film : ils apparaissent à l'écran quasiment pendant tout le film, sauf lors des scènes de reconstitutions empruntées au docufiction ou lors des scènes descriptives des vestiges par exemple. Leur présence représente environ 18 minutes de paroles, 17 minutes à l'image[192]. Le spécialiste est dans une position d'énonciateur : il donne des informations, explique, commente, parfois en position de métadiscours sur le docufiction. Par exemple, l'archéologue surintendant du site de Pompéi postule que le docufiction se trompe quand il décrit le bracelet en or de l'esclave du foulonnier comme une preuve d'amour. L'archéologue est donc restitué (par rapport au docufiction où il était absent) en tant qu'à l'origine du discours tenu sur Pompéi. Il est donc le locuteur responsable de plusieurs énoncés : celui du documentaire, mais par généralisation celui sur Pompéi et par contamination celui du docufiction qui se trouve authentifié. Quand il parle, son discours peut être illustré de scènes de reconstitution tirées du docufiction : ces extraits n'ont pas de sens en soi (ils sont trop fragmentaires) mais illustrent les propos de l'archéologue en faisant référence au film précédent. Les reconstitutions sont donc subordonnées aux discours des spécialistes et les spécialistes sont donc restitués comme médiateurs du passé. Les plans sur les vestiges actuels illustrent tout autant le discours des archéologues.

Dans ce film, le site archéologique retrouve également un rôle de médiation. D'abord, le film commence et s'achève sur une vue du site de Pompéi. La première scène montre une vue aérienne du site, pendant que la voix off le décrit comme un site archéologique à découvrir. Cette scène restaure à elle seule, le site comme un texte cohérent, existant en dehors du film et dans le présent. Le site, comme les musées présentés à l'image, apparaît comme un texte à part entière, à travers une double opération : 1) la cohérence spatiale de ces endroits est soulignée : ils sont en usage (on voit des spécialistes qui visitent, regardent les vestiges, ils sont signifiants et demandent à être lus) et 2) le site existe dans le présent et est visité par des touristes et l'on voit les différentes médiations qui existent actuellement à Pompéi. Les vestiges sont ainsi contextualisés dans le « texte-site » auquel ils appartiennent (Schall, 2010). Comme dans le docufiction, les vestiges apparaissent sous deux formes : les reconstitutions issues du docufiction et les vestiges authentiques. Mais le statut de ces deux images change dans ce second film : ils ne sont plus au service de la reconstitution d'une histoire, mais illustrent le discours des scientifiques. En effet, la présence des scientifiques (de la couche de production des savoirs) donne à la reconstitution un statut d'« hypothèse scientifique ». L'archéologue est alors le responsable des reconstitutions. Ainsi, les reconstitutions n'appartiennent plus à une fiction, mais à une reconstitution basée sur des faits scientifiques. Les vestiges authentiques sont ainsi des docu-

[191] Deux archéologues sont cependant interrogés à deux reprises et les trois personnes qui reconstituent Pompéi sont interrogées ensemble.

[192] Sachant qu'ils peuvent être vus sans parler et parler sans être vus, soit environ 25 minutes en tout, sur 37 minutes.

ments scientifiques, des « indices » du passé. Ce lien indiciel au passé n'était pas porté par les vestiges du docufiction, mais apparaît clairement ici. Ce film fait ainsi un parallèle entre deux textes pour les comparer : le docufiction qui reconstitue l'histoire de Pompéi et le site de Pompéi lui-même. On a affaire à une réelle « mise en abyme[193] » de deux textes. Dans le documentaire, les vestiges sont principalement des objets scientifiques et récupèrent leur statut scientifique et patrimonial. C'est ainsi qu'ils supportent la création d'une médiation du passé.

Enfin, l'homme du passé paraît sous trois formes dans ce documentaire : 1) lors des scènes de reconstitution du docufiction, 2) dans les propos des archéologues, 3) et l'on entend aussi les voix des personnages du film qui résonnent, sur des plans de vestiges actuels, comme s'ils étaient des fantômes. Son statut change par rapport au docufiction : il est d'abord constitué comme une illustration d'un discours et non comme un héros littéraire. Les personnages du premier film perdent de leur épaisseur et n'apparaissent que par brides : ils deviennent les hypothèses d'un énoncé scientifique. Leur apparition est d'ailleurs subordonnée au discours des spécialistes.

Les relations entre les entités dépendent enfin de la logique thématique du film. Les archéologues apparaissent toujours en lien avec les vestiges, ce qui rattache les vestiges au monde de la science en train de se faire et au passé. Le monde passé est bien signifié comme étant une illustration du discours présent.

2.3.2.3. Les entités de Construire et vivre à Pompéi

Construire et vivre à Pompéi présente les mêmes entités que le documentaire précédent :

- les spécialistes ;
- le vestige : surtout authentique mais aussi reconstitué ;
- l'homme du passé est évoqué et représenté par des scènes filmées dans le présent ;
- la voix off (mais qui est du côté de l'énonciation : on l'étudiera donc ultérieurement).

L'absence de reconstitution au sens propre du passé pourrait faire penser que l'archéologue occupe plus de place dans le film, ce qui n'est pas le cas. On l'a vu, il n'apparaît pas plus souvent ni plus longtemps que dans l'autre documentaire. L'archéologue est seul, face caméra pour donner des explications sur le vestige. Il est celui qui sait, qui présente un savoir déjà fait : il ne fouille pas, n'analyse pas, ne regarde pas les vestiges avec attention (contrairement à l'archéologue du film précédent). Il utilise un vocabulaire très complexe et pointu. Il est,

[193] La mise en abyme est un procédé consistant à incruster une image en elle-même, ou, d'une manière générale, à représenter une œuvre dans une œuvre de même type.

comme dans le film précédent, l'énonciateur responsable des savoirs énoncés dans le film et par généralisation, du discours sur Pompéi.

Le site archéologique paraît comme un espace figé : sans touristes (ils n'apparaissent qu'à la fin), sans cohérence spatiale ; il est prétexte à un discours thématique et support du discours archéologique plus que « site archéologique » ou « texte-site ».

L'homme du passé est presque absent du film : au début, la voix off évoque l'agonie des pompéiens (par l'intermédiaire des citations de Pline et Sénèque), mais ce sont là les seules évocations de l'homme du passé. Il est donc une source du discours scientifique au même titre que les vestiges mais n'est pas personnifié. Durant les scènes qui comparent le passé à des scènes actuelles, les hommes du passé ne sont donc pas représentés physiquement, ce qui répond sans doute à la préoccupation du réalisateur-archéologue, de ne pas donner une image potentiellement trompeuse du passé. Néanmoins, il n'est pas expliqué en quoi l'homme du passé était identique ou différent des scènes montrées. Ces scènes n'enseignent rien des gestes ou de la technique de fabrication du pain ou de la chaux. Elles semblent avoir pour fonction d'aérer le discours très dense des archéologues et de la voix off et sont des plages de silence et de non-information reposantes. La portée référentielle et informative de ces scènes est donc limitée.

Le vestige occupe beaucoup d'espace dans ce documentaire. Il est un indice scientifique, une preuve du discours énoncé. Il est montré par l'archéologue qui manipule alternativement des artefacts (maquette) ou des objets authentiques en fonction de ce qu'il veut montrer. Ainsi, quand l'archéologue explique la construction d'une route, il s'appuie sur la maquette d'une *groma*[194] et mime son utilisation. À ces moments, l'authenticité ou non du vestige n'est donc pas ce qui compte : il a de tout façon pour fonction d'appuyer et d'exemplifier le discours de l'archéologue. La valeur historique ou la valeur artistique de l'objet semblent subordonnées à la valeur explicative du discours. Enfin, la charge émotive contenue dans les moulages des corps de pompéiens est largement réduite : il y a peu de dramatisation et pas d'image esthétisante comme les autres films en font habituellement usage. Ce qui compte n'est donc pas le vestige en lui-même, en tant que lien au passé, en tant qu'objet doté d'une opérativité symbolique mais bien ce qu'il porte d'informations scientifiques. Le vestige ne réalise donc pas de lien au passé en lui-même.

Enfin, le seul lien existant entre ces entités repose donc sur l'archéologue, qui touche et présente les vestiges et les artefacts et lance les scènes censées illustrer les techniques du passé.

[194] La *groma* est un appareil de la Rome Antique, servant à vérifier les alignements des rues et des places et la correction des directions perpendiculaires.

2.4. Analyse des relations énonciatives dans ces trois émissions

Continuons l'étude de ces trois films avec la quatrième étape de l'analyse. L'énonciation est également très différente pour les trois films, au niveau des marques laissées par l'énonciateur comme des codes d'implication du spectateur.

2.4.1. Les marques de l'énonciateur

2.4.1.1. Qui est le locuteur responsable dans ces trois émissions ?

Le dernier jour de Pompéi repose sur une énonciation diégétisée qui renforce l'impression d'être face à une fiction. L'énonciation n'est pas attribuable à un énonciateur ou à un médiateur visualisé, mais uniquement à la voix off. La présence de la voix off en commentaire, des cartes et des plans sur les vestiges tels qu'ils apparaissent aujourd'hui rappellent cependant la présence d'une énonciation scientifique et conséquemment, d'une visée documentarisante. *Les mystères de Pompéi* et *Construire et vivre à Pompéi* reposent sur une énonciation plus affirmée (énonciation énoncée) : la voix off s'affiche comme locuteur, distribue la parole et assure la cohérence du déroulement de l'émission. Les archéologues sont dans une position d'énonciateur second : ils donnent des informations, expliquent, commentent et sont parfois en position de métadiscours sur le film comme dans *Les mystères de Pompéi*, où ils deviennent des commentateurs du docufiction. On l'a vu, l'archéologue est ainsi restitué comme locuteur responsable du documentaire et de celui sur Pompéi.

Dans *Les mystères de Pompéi* et *Construire et vivre à Pompéi,* l'autorité énonciative est donc partagée entre la voix off et les scientifiques ou plus exactement, la voix off est finalement la voix des scientifiques. Les archéologues apparaissent à l'image, expliquent, montrent, démontrent, donnent des preuves de leur discours et de la reconstitution. Ils apparaissent dans leur bureau, dans leur laboratoire ou sur le site, de face et regardant le spectateur « dans les yeux » favorisant ainsi le contact avec ce dernier. Ce dispositif instaure le scientifique comme celui qui parle directement au spectateur et surtout, comme l'origine des découvertes et de l'histoire du site. Il se situe lui-même en dehors de l'énoncé sur Pompéi : il est hétérodiégétique et en situation de commentateur. La couche d'énonciation des savoirs scientifiques est donc affirmée et les sources et procédures de constitution de ces savoirs sont donc clairement mises en avant.

Dans *Le dernier jour de Pompéi,* le narrateur qu'est la voix off a un statut particulier. C'est elle qui fait le lien entre les éléments du film et donne un statut à ce que l'on voit. Au début du film, ce sont les personnages qui parlent beaucoup, puis à la fin, après l'éruption, c'est la voix off qui semble prendre le relais. Par ailleurs, le statut de la voix off est souvent ambigu : en fait, elle fonctionne plutôt comme une voix over diégétisée, commentant les actions qui se déroulent

sous nos yeux, comme si elle était « dans » l'histoire. L'analyse montre que la voix off change de statut au début du film, lorsque Pline le Jeune apparaît. Elle parle au passé dans un premier temps et à ce moment-là, elle se met à parler au présent, comme si elle décrivait les faits intradiégétiquement, pendant l'action. Et lorsque la voix off annonce, à la fin du docufiction, que Pline le Jeune écrit ses mémoires, elle reparle du passé au temps passé. Ce n'est qu'à ce moment que la voix off réapparaît en tant que telle. C'est d'ailleurs à ce seul moment que Pline le Jeune est désigné par son nom. Ainsi, durant la majeure partie du film, tout se passe comme si la voix off était la voix de Pline le Jeune durant le film. Pline serait donc bien le locuteur responsable, le témoin de l'histoire. Dans la réalité, il est effectivement la source écrite qui a en partie permis aux scientifiques de comprendre les vestiges pompéiens et l'histoire du site. Mais dans le film, il devient un témoin de l'action. Ce statut particulier lui permet de certifier les savoirs présentés à l'écran. Le discours de Pline devient la source intradiégétique du récit. L'homme du passé (ou du moins sa représentation) devient ainsi un partenaire énonciatif et du coup, le responsable du discours (par l'intermédiaire de la voix off). Cependant, Pline est un personnage reconstitué, joué par un acteur et il a donc un statut fictif ; ensuite, dans la réalité, il n'a pas été témoin des scènes qu'on a vues mais uniquement de l'éruption : il ne peut donc pas être locuteur responsable de tout le docufiction. Mais par l'absence d'archéologue dans le texte, il le devient. Il oscille ainsi entre un Je-Origine réel et un Je-Origine fictif. En devenant la voix de Pline, la voix off quitte le niveau de l'énonciation pour rejoindre le niveau diégétique. Ceci contribue à la dramatisation de l'action qui semble se dérouler sous nos yeux. Mais il est finalement difficile de dire qui est le locuteur responsable des propos de la voix off. Les événements racontés n'ont pas de figure d'authentification qui les atteste à cause de l'ambiguïté de cette voix off et du statut de Pline. Comme on le verra, cet élément n'est pas sans effet sur la relation construite au passé.

2.4.1.2. La configuration énonciative et la perspective des trois émissions

La configuration énonciative de la plupart des scènes du docufiction oscille entre objectivité et subjectivité. La perspective adoptée dans le docufiction est également très contrastée. Ce film est, la plupart du temps, en focalisation externe, mais utilise aussi la perspective d'un habitant de Pompéi : l'ocularisation interne et puis la focalisation interne (dans le personnage de Pline) sont utilisées à plusieurs reprises. Tout se passe comme si le spectateur devait s'identifier à l'un des personnages de l'action (mais sans vraiment le désigner), ce qui favorise encore la dramatisation de l'ensemble. Le contact entre le spectateur et la représentation de l'homme du passé est ainsi direct et immédiat dès le début du film : il doit se sentir embarqué dans la fiction

et surtout s'identifier aux personnages. Pour cela, on retrouve tous les procédés décrits par François Jost et André Gaudreault (2005 : 42-43) marquant la subjectivité[195].

À l'inverse, la configuration énonciative des deux documentaires est plus objective : l'identification à la caméra ne semble pas voulue. *Construire et vivre à Pompéi* en particulier est exemplaire de la configuration objective de Francesco Casetti (1979) : un ensemble de plans neutres qui montrent une scène mais qui ne montrent pas « qui » montre. Par contre, les archéologues regardent et interpellent le spectateur (nous le verrons) par l'axe du regard et des adresses *in* et *off*.

Dans *Les mystères de Pompéi*, deux ocularisations internes sur les archéologues feraient penser que l'identification à l'archéologue est suggérée. Dans les deux documentaires, les spécialistes sont donc non seulement les pivots de la relation au passé ; ils sont aussi les pivots de la relation énonciative et ils s'adressent d'ailleurs directement au spectateur en le regardant dans les yeux.

2.4.2. Les codes d'implication du spectateur

Le dernier jour de Pompéi implique peu le spectateur : il n'y a pas d'adresse *in* ou *off* au spectateur, pas de regard caméra des personnages de l'action. À l'inverse, dans *Les mystères de Pompéi*, la voix off s'adresse directement au spectateur. Au début du film, elle lance :

> « *Regardez* ! Pompéi est debout ! » et à la fin : « [...] alors *si vous allez* à Pompéi, *n'oubliez pas* de la saluer. Comme on rend visite à de lointains cousins. *Vous la reconnaîtrez* facilement. *Elle vous attend* au numéro 54 de la Via dell'Abbondanza, Pompéi, Italie ».

On y retrouve aussi certains codes d'implication définis par Geneviève Jacquinot (1977) : l'appel à l'observation, la rétention de l'attention avec des ruptures dans la bande son, des éléments de dramatisation (moins dans le second documentaire), la facilitation du passage à l'abstraction grâce à l'alternance de schémas et d'images réelles, ainsi que la favorisation de la perception conceptuelle.

Enfin, la proxémie[196] des entités avec le spectateur est un bon indice de la modulation de la distance au spectateur au discours. Elle confirme un écart entre le docufiction et les deux

---

[195] On retrouve ainsi : 1) l'exagération du premier plan (comme si la caméra et donc le spectateur observait la scène caché derrière quelque chose), 2) l'abaissement du point de vue au dessous du niveau du regard, 3) la représentation d'une partie du corps en premier plan (c'est le cas quand la caméra est en focalisation interne sur la plage et montre l'arrivée du bateau de Pline l'Ancien), 4) le tremblé, le mouvement saccadé ou mécanique qui suggère un appareil qui « prend la vue » (la caméra est souvent une caméra à l'épaule, qui suggère que le spectateur est à la place des habitants de Pompéi : l'identification à la caméra permet une identification à l'homme du passé) ; 5) enfin, l'adresse voix off au spectateur est fréquente.

[196] La proxémie au sens de Edward T. Hall (1971) correspond à la distance physique qui s'établit entre les personnes dans une interaction.

documentaires : le docufiction privilégie une distance intime avec les personnages (des gros plans et une multiplication de très gros plans sur les visages facilitent là encore l'identification avec l'homme du passé). *Les mystères de Pompéi* favorise une distance proche ou sociale pour les archéologues (plans poitrines au plan moyen) et *Construire et vivre à Pompéi* multiplie les plans larges sur les archéologues (distance publique). Par contre, le rapport au vestige est inversé dans les trois films : les gros plans sur le vestige sont rares dans le docufiction (à l'exception des prolepses) et très fréquents dans les deux autres documentaires.

2.5. Analyse thématique des représentations sociales des trois émissions

Les représentations sociales de l'archéologie semblent se cristalliser sur les entités mises en place dans les trois émissions, mais de manière différente à chaque fois.

2.5.1. Les représentations incarnées par l'homme du passé

Les personnages du docufiction reposent sur la construction d'une psychologie forte qui renforce l'impression de réalisme de cette reconstitution. Le spectateur est invité à s'y attacher et s'identifier à lui et à ses émotions. Une véritable empathie est suggérée et rapproche le spectateur des personnages du récit. Le docufiction repose également sur l'opposition de valeurs fortes, incarnées par les actants du film et que l'on peut rapprocher de rôles thématiques différents : le foulonnier incarne la cupidité et la méchanceté, son épouse (esclave affranchie) incarne la gentillesse et l'amour, Polybius et sa famille incarnent l'idée d'une famille unie, le gladiateur, les personnages secondaires incarnent l'homme de la rue et Pline l'Ancien, Pline le Jeune et leur famille incarnent la curiosité, l'esprit scientifique. Ces traits actoriels déterminent les actions de chacun face à la mort : le foulonnier cupide cherche à protéger son or, les esclaves de Polybius restent avec la gentille famille par loyauté, la famille de Polybius protège la fille enceinte... Le récit repose ainsi sur ces conflits de valeurs, incarnées par les personnages. Une morale découle ainsi de l'histoire : le foulonnier meurt tout seul tandis que sa femme meurt avec celui qu'elle aime et que la famille de Polybius meurt réunie, sereinement, baignée par une musique douce. Finalement, c'est le thème de l'amour qui traverse toute l'histoire, incarné par une métaphore de Roméo et Juliette (métaphore ou « figure » au sens de Algirdas Julien Greimas[197]).

[197] Chez Algirdas Julien Greimas (2007), un élément de contenu (sème, isotopie) peut être figuratif, thématique ou axiologique. Le figuratif recouvre tout ce qui évoque le perceptible. À l'opposé, le thématique se caractérise par son aspect proprement conceptuel. Par exemple, l'amour est un thème dont les différentes manifestations concrètes constituent des figures (fleurs, baisers, etc.).



Plans extraits du film Le dernier jour de Pompéi *: un plan montre les restes de fioles en verre (vestiges authentiques), et les deux plans suivants montrent les amoureux avalant le poison. Le jeune couple vide le contenu d'une fiole tandis que la voix off annonce : « Dans cette situation extrême, le suicide pouvait passer pour une mort acceptable. »*

Une métaphore de « l'amour impossible » s'incarne également dans le gladiateur et la femme du foulonnier qui affrontent la mort ensemble.

Les mystères de Pompéi ne montre que très peu l'homme du passé : il est un actant d'une autre histoire, mais a, nous l'avons dit, un statut d'hypothèse. Il est d'abord constitué comme une illustration d'un discours scientifique et non comme un personnage ; son apparition dépend du discours de l'archéologue, il n'apparaît que par brides et il pourrait même être enlevé : cela n'affecterait pas le sens de l'émission. Il n'y a donc pas d'investissement de représentations sociales sur l'homme du passé.

C'est la même chose pour *Construire et vivre à Pompéi* : l'autre n'est pas vraiment une entité « importante » dans le film puisque dans ce dernier documentaire, l'homme du passé est seulement comparé aux hommes du présent (aux ouvriers, à la boulangère). Cette représentation fait plus que comparer l'autre comme un contemporain, il réduit l'autre à un même. Ceci pourrait laisser entendre que finalement, les techniques ont peu évolué depuis l'Antiquité et que les hommes (ou au moins ceux d'une région) sont toujours les mêmes.

2.5.2. Les représentations de l'archéologue

L'archéologue du film *Le dernier jour de Pompéi* est absent du film et du paratexte (le générique de fin cite rapidement les « conseillers historiens » après les acteurs). Il n'est jamais cité et n'est donc pas reconnu comme locuteur responsable du discours (seuls la voix off et Pline le sont). La place de l'archéologue est donc niée dans la constitution des savoirs, et la production du film est mise en avant, comme on le voit dans le discours de la voix off au début du film. Elle cite tous les indices qui permettent de reconstituer cette histoire mais identifie la production du film (« nous ») comme l'origine du discours :

> « Mais au milieu des murs lézardés et des fresques à moitié effacées, il reste encore des traces humaines du cataclysme. Des moulages des corps des victimes brûlées par les cendres, figées pour l'éternité. Des objets, qui nous livrent de précieux détails sur leur vie quotidienne. Et les écrits d'un jeune homme, témoin des événements et de la fin horrible des habitants de Pompéi. Grâce à tous ces éléments, *nous avons reconstitué* les vies entremêlées de quelques citoyens et esclaves. »

Dans *Les mystères de Pompéi*, l'archéologue a une place importante. Il est surtout présenté en train d'expliquer et peu en train de travailler (sauf pour une scène concernant la restauration d'une fresque). Il est surtout celui qui sait : il est toujours présenté d'abord marchant, vers le spectateur ou de gauche à droite, pendant que la voix off le présente en déclinant son nom, son prénom et sa spécialité. Ensuite, il parle en plan poitrine, en regardant légèrement sur le côté de la caméra (il n'est pas exactement sur l'axe Y-Y, mais presque).



Plans extraits du film Les mystères de Pompéi *: les deux premiers plans sont ceux qui introduisent Alix Bardet, archéologue et les deux suivants introduisent le réalisateur*[198] *du docufiction* Le dernier jour de Pompéi.

Les spécialistes sont toujours situés dans le présent et dans les lieux de sciences, la plupart du temps avec des vestiges qu'ils montrent, analysent, touchent, regardent. Les archéologues commentent et / ou déclenchent les récits montrés et tirés du docufiction. Ils sont donc réellement le pivot de la relation au passé, qu'ils ont le pouvoir de déclencher ou non. Les archéologues de ce documentaire sont enfin le lieu de cristallisation de représentations circulantes sur l'archéologie. L'archéologue est d'abord un « scientifique » : le thème de la science apparaît dans la multiplication de plans très courts et de gros plans sur les outils et manipulation des scientifiques, la musique électronique évoquant des bruits informatiques, etc. Une scène présente par exemple le réalisateur du docufiction avec une grosse loupe et une ombre portée sur le mur. On joue ici sur les codes des séries policières actuelles. Tout ceci contribue à montrer et souligner la scientificité du travail réalisé.

[198] On remarque que le producteur du docufiction et les producteurs d'images 3D apparaissent au même titre que les scientifiques : ils ont fait des recherches sérieuses, comme les scientifiques, pour pouvoir faire le docufiction. Ils sont également, comme les archéologues, ceux qui savent et divulguent leur savoir sur les vestiges.



Plans extraits du film Les mystères de Pompéi *: une multiplication de plans qui suggèrent la scientificité de la démarche.*

Le thème de l'enquête apparaît également dans les commentaires de la voix off, dans la musique et aussi dans divers clins d'œil (la référence aux séries comme *Les experts* est assez claire). Par exemple, la division du documentaire avec des titres et des transitions fait écho aux codes des récits sur l'enquête[199]. Cette isotopie se retrouve aussi dans la musique, le montage *cut* avec un enchaînement très rapide de plans qui donne du rythme et du suspens, l'esthétique des scènes du début et des scènes en laboratoire et enfin les effets divers comme des contre-plongées sur les scientifiques. La voix off compare aussi clairement le travail de l'archéologue à celui de l'enquêteur :

> « Les *enquêteurs* le savent, il y a toujours un moment où l'on doit revenir sur les lieux du *drame* pour y sentir l'ambiance, y *dénicher des traces* qu'on aurait négligées [...] autant de signes qui nous mettent *sur la piste.* C'est donc ainsi que raisonnent les scientifiques ; par *déduction... comme dans les polars* [...]. Quand on *traque* une vérité, les *enquêteurs* le savent, il y a toujours un moment où l'on doit revenir sur les lieux du *drame* [...]. Alors pour résoudre *l'énigme*, il faut aller à Pompéi et y rencontrer le maître des lieux. »

Le surintendant du site lui-même explique la méthodologie de l'archéologue en employant la métaphore de l'enquête :

> « Il faut rentrer dans la pensée des hommes antiques *comme le font les détectives* ou les enquêteurs. »

L'archéologie apparaît donc comme une pratique d'abord, mais surtout une pratique intellectuelle de déduction. Du docufiction au documentaire, on passe ainsi du thème du mystère (le passé, le docufiction) à celui du connu par l'intermédiaire de l'enquête (le présent, le documentaire). On passe aussi de l'absence de science (passé, docufiction) à l'univers de la science (présent, documentaire). Le docufiction serait donc l'univers du mystère et de l'absence de science tandis que le documentaire serait celui de l'enquête et de la science qui résolvent le mystère. Dans le documentaire, le côté dramatique du passé est souligné (avec des musiques angoissantes, des hurlements, de gros bruits impressionnants, du sombre...) alors que le présent apparaît de manière beaucoup plus légère (plans larges, de jour, petite musique légère à consonance italienne ou évoquant enquête ou la science, bruit d'ordinateurs, etc.).

---

[199] La référence aux thèmes de l'enquête et de la série policière est également une tendance en archéomuséographie que remarque Valéry Morisson (2009) : on utilise des codes des films à succès pour « accrocher » le visiteur ou le spectateur.

C'est une toute autre représentation de l'archéologue et de l'archéologie qui est mobilisée dans *Construire et vivre à Pompéi* : l'archéologue apparaît celui qui sait et enseigne.



Plans extraits de Construire et vivre à Pompéi *: l'archéologue explique la situation géographique et historique de Pompéi à l'aide d'une baguette et d'un tableau.*

Debout, il montre les vestiges sur le site de Pompéi ou au musée. Sa posture, ainsi que ses attributs en font un professeur : il s'adresse directement au spectateur qu'il regarde dans les yeux et montre avec des maquettes, une baguette, un tableau, ce qu'il faut voir et comprendre. Il utilise un vocabulaire complexe (le même est par ailleurs utilisé par la voix off). L'archéologue est donc, comme dans le film précédent, l'investissement de représentations sociales fortes, mais des représentations sociales moins liées à l'imaginaire archéologique habituel. La date de production du documentaire est peut-être aussi une raison qui explique cette vision professorale de l'archéologue, mais seule l'étude d'autres émissions pourrait le confirmer.

2.5.3. Les représentations du vestige

Au début du film *Le dernier jour de Pompéi,* on parle peu des vestiges et seulement en termes de « ruines, murs lézardés, fresques à moitié effacées, traces », ce qui peut être surprenant quand on connaît Pompéi. On évoque surtout leur capacité à nous éclairer sur l'histoire de Pompéi, c'est-à-dire la valeur historique, scientifique des documents. À la fin du film par contre, ils deviennent « des richesses qui ont stupéfié le monde » avec des moulages « poignants », comme si l'histoire vécue par les personnages (et à laquelle on vient d'assister) leur avait conféré une valeur esthétique et une charge émotionnelle nouvelles. Mais dans la majeure partie du docufiction, les vestiges authentiques sont uniquement la preuve de la ressemblance qu'entretiennent les vestiges reconstitués avec les vestiges authentiques et les vestiges reconstitués sont uniquement le décor de l'histoire. Ils ne mobilisent donc pas de représentations de manière ostensible.

Pour rappel, les vestiges présentés dans *Les mystères de Pompéi* sont de trois sortes : 1) le vestige dans les mains de l'archéologue ou sur le site, 2) le vestige reconstitué dans les scènes tirées du film, et 3) le vestige tel qu'il se présente actuellement, mais décontextualisé, sur un fond noir. Dans le premier cas, le vestige est constitué comme « indice » par les discours des archéologues et le fait qu'on les voit les analyser. Les vestiges dans les mains des archéologues sont des documents, des preuves accumulées pour les besoins de l'enquête. Ils retrouvent ainsi

(par rapport au docufiction) une valeur historique et esthétique, mais également leur capacité de médiation du monde passé. Dans ce premier cas, il s'agit donc d'un objet à lire et à étudier. Le vestige est d'ailleurs décrit au début du film comme « [un miroir] pour la société : un *reflet* de la vie quotidienne, des *indices* laissés par nos ancêtres [...] ». Les reconstitutions du docufiction qui sont citées dans le documentaire, font apparaître des vestiges qui ressemblent au vestige authentique (des icônes). Celui-ci ne fait donc pas le lien entre le monde présent (des archéologues) et le monde passé, mais entre le docufiction et le monde scientifique. Quand il apparaît dans les reconstitutions, le vestige est donc soumis à l'énonciation des archéologues. Le vestige reconstitué n'est donc plus le simple décor de l'histoire mais un lien au vestige authentique. Dans le troisième cas (le vestige sur fond noir), le vestige est d'abord un objet-de-musée ; le plus souvent représenté décontextualisé, avec une musique douce. Il symbolise également le mystère et le passé. C'est le cas des squelettes, présentés dans les flashs bleus sur fond de cris d'agonie. Il apparaît alors comme un objet qui a un pouvoir et porte encore la vie de celui qui l'a possédé (ou de ce qu'il était). Dans ces trois cas, les vestiges ne sont donc pas tous une médiation du passé, mais permettent le passage du monde du docufiction au monde scientifique, du monde scientifique au monde du passé et du monde du passé au monde de tout le monde. Il condense également les représentations habituellement liées au passé (mystère) ou à l'archéologie (document scientifique).

Les vestiges de *Construire et vivre à Pompéi* ne sont pas des objets de musée (la valeur esthétique ou symbolique de l'objet n'est pas soulignée) ni des objets qui ont une valeur historique : ils sont donc une preuve et un support du discours des archéologues. Ils sont cependant, quand ils sont authentiques, la source du savoir des archéologues. Ils acquièrent donc également une capacité de médiation, pour les archéologues au moins.

On voit bien ici qu'une variété de représentations sont mobilisées sur différentes entités des émissions. Ces représentations permettent au spectateur de reconnaître certaines entités et de s'y attacher. Elles participent ainsi à l'établissement de relations avec certains éléments des émissions (l'homme du passé pour la première et les archéologues et les vestiges pour les autres).

2.6. Analyse référentielle des trois émissions

La référentialité des émissions enfin permet de décrire les liens très variés, instaurés par chaque émission entre des mondes différents. La présence des vestiges tels qu'ils apparaissent aujourd'hui renvoie au site archéologique et donc au monde de la connaissance, et le site archéologique est aussi un fait de langage qui renvoie au monde passé (il est lui-même un espace référentiel). Les films qui mettent en scène le site archéologique renvoient donc doublement au

monde passé, par un effet de mise en abyme du monde passé reconstitué et du monde passé dont le site est le représentant.

Le dernier jour de Pompéi fait principalement référence au monde du passé, qui est le monde diégétique (il est monoréférentiel). Lorsque le site apparaît, on l'a vu, tout ce qui fait de lui, un texte, est effacé. Il ne s'agit donc pas vraiment d'une mise en abyme et d'un réel renvoi au site mais d'une comparaison entre deux espaces, dont un seul est référentiel (l'espace diégétique du film). Le docufiction ne renvoie donc pas du tout au monde scientifique et assez peu au monde didactique. Il renvoie enfin au monde du péplum et des productions sur Pompéi par le titre et le ton choisi : un monde que l'on pourrait appeler le « monde des textes sur Pompéi ». Ce monde peut être considéré comme un autre renvoi au fonds commun de connaissances des spectateurs.

Les mystères de Pompéi fait référence au monde du passé par les reconstitutions et par l'importance donnée au site. Il apparaît comme un site archéologique et patrimonial ; il est un ensemble cohérent, qui se parcourt, se lit et se comprend. Il est bien différencié du monde de tout le monde et du monde scientifique. Le site est ainsi restitué comme fait de langage : le site renvoie au monde du passé. On est bien face à une mise en abyme de la relation au passé, qui la redouble ainsi : une relation au passé (qui serait plutôt du côté du spectacle et du sentiment) évoquée par les extraits du docufiction et une relation scientifique au passé (authentifiée par les scientifiques) par le site. Les scientifiques renvoient également au monde de la science, qui est très présent dans le film. L'archéologue et les vestiges sont bien ceux qui établissent ou qui permettent d'établir la connaissance et permettent d'établir et d'authentifier le passé. Les autres lieux que le site sont d'ailleurs des lieux de la science en train de se faire (une faculté de médecine, des ateliers de restauration sur le site) ou de la connaissance (un musée). Le film fait aussi référence au docufiction par la citation de scènes extraites de ce dernier mais aussi par la présence du réalisateur et des personnes à l'origine des images en 3D, qui expliquent leur travail sur le film. On repère donc une référence au monde du film : non celui de la diégèse mais du récit lui-même. Il renvoie donc également au « monde des récits sur Pompéi ».

Dans *Construire et vivre à Pompéi*, le monde du passé est on l'a vu, tout à fait inexistant. L'absence de représentation mais aussi les très rares évocations discursives du passé rendent ténu, le lien à ce monde. Il reste conditionnel des connaissances préalables du spectateur sur le passé. Le monde du site est lui, bien présent, mais ne renvoie pas non plus au monde du passé : il est un espace où l'on peut acquérir des informations d'abord, un support de la médiation des savoirs entre l'archéologue et le spectateur. Le monde du site est alors plutôt assimilable au monde de la connaissance puisqu'il évacue toute personne autre que les scientifiques : sa valeur référentielle est peu mise en avant. Le monde de tout le monde est évoqué pour comparer les

techniques du passé avec celles d'aujourd'hui : il est donc lui aussi un support de médiation pour le discours de l'archéologue.

2.7. Synthèse de cette analyse sur trois films

L'analyse de ces trois films nous a permis d'illustrer la manière dont nous avons analysé chacune des treize émissions du corpus test. Nous esquissons les résultats de cette étude dans la section suivante. Mais pour le moment, résumons rapidement ce qui ressort de l'étude de ces trois films. Pour ces trois films, on discerne deux types différents de construction d'une relation au passé (ce qui aurait tendance à confirmer provisoirement notre première hypothèse sur la diversité des relations proposées au passé).

2.7.1. Le dernier jour de Pompéi *: une relation d'identification à l'homme du passé*

Le dernier jour de Pompéi favorise clairement une relation « directe » entre le spectateur et (la représentation de) l'homme du passé. Il se centre sur son histoire, en fait un héros incarnant nos valeurs contemporaines (par filiation inversée). C'est sur lui que sont cristallisées des représentations sociales circulantes et des axiologies fortes. Le spectateur est appelé à s'identifier à lui, à compatir et à établir un lien affectif avec lui. Plusieurs procédés sont mis au service de cet objectif : dramatisation de l'histoire, focalisation et ocularisation internes, forte narrativité, effet de réalisme, recours aux procédés de la fiction, immersion dans le passé, la voix off en situation de commentaire, absence de l'archéologue et du monde présent qui viendraient parasiter cette relation.

La représentation du passé répond également à cet objectif. Il s'agit d'une reconstitution réaliste qui n'entretient qu'un lien iconique (et donc un lien de ressemblance) avec ce qu'elle désigne. Les restes de Pompéi n'ont pas alors de valeur de médiation, mais sont une « preuve » des reconstitutions. Comme l'archéologue, ils sont exclus du récit, ce qui participe de l'immersion du spectateur, qui peut avoir l'impression de « vivre » ou du moins d'« assister » à une aventure dans le passé.

Parallèlement, la présence de la voix off, de quelques cartes et plans sur les vestiges actuels rappellent qu'il s'agit d'une reconstitution et d'un documentaire et attestent du même coup la reconstitution. Néanmoins, l'absence de la présentation des sources et des procédures d'élaboration du savoir semble poser des problèmes dans l'identification du statut des reconstitutions. L'archéologue absent, l'homme du passé devenu un partenaire énonciatif du discours (Pline est un locuteur), il semble difficile de savoir quels éléments du film sont inventés ou non. Par exemple, les phases d'éruption du Vésuve sont attestées, mais les histoires intimes des per-

sonnages ne le sont pas toutes. L'interprétation du film est donc très ouverte. Pour le grand public qui ne dispose pas de connaissances préalables sur Pompéi, il peut donc être difficile de déterminer ce qui relève de l'invention et ce qui relève du savoir scientifique.

2.7.2. **Les mystères de Pompéi** *: une relation feuilletée au passé, centrée sur l'archéologue*

Les mystères de Pompéi propose de remettre l'archéologue et le site archéologique au milieu de cette relation à l'autre, rétablissant à la fois l'homme du passé comme une hypothèse et l'archéologue comme locuteur responsable. La reconstitution est alors subordonnée à ses propos et les vestiges renvoient doublement à un monde passé, très important dans le film. Avec les mêmes images du passé que le docufiction, des reconstitutions qui entretiennent le même lien iconique avec les vestiges authentiques changent de statut et deviennent des illustrations du discours scientifiques. On voit bien à cette occasion que les reconstitutions ne sont pas toujours problématiques : dans ce film, la présence et l'affirmation de la couche d'énonciation leur donnent un statut très clair.

Ensuite, la mobilisation de représentations sociales fortes sur les archéologues (enquête, mystère) et la logique thématique adoptée centrent l'attention du spectateur sur le travail archéologique (sur la constitution des savoirs) plus que sur l'histoire du passé. On est alors plus dans une médiation « de l'archéologie » que du passé, qui, du coup, est relayé au second plan. Grâce aux représentations mobilisées sur l'archéologue, le spectateur peut s'attacher à ce « personnage », parce qu'il reflète une image déjà connue (proche de l'archétype social).

Ces deux films forment ainsi un tout cohérent : le premier renvoie à l'éveil de l'intérêt du spectateur pour le passé (en écartant le monde scientifique) et le second rétablit cette reconstitution comme hypothèse. Il est probable que sans ce deuxième film, le docufiction aurait été critiqué aussi sévèrement que l'ont été *Homo Sapiens* ou *L'odyssée de l'espèce* (Malaterre, 2005 et 2003).

2.7.3. **Construire et vivre à Pompéi** *: une relation didactique et un passé inexistant*

Construire et vivre à Pompéi enfin, renvoie à une approche très didactique du passé, ou plutôt des vestiges du passé. C'est l'apport cognitif qui prime, au détriment d'une quelconque relation symbolique au passé. Les hommes du passé ne sont d'ailleurs que très peu évoqués. Ainsi, on ne risque aucune erreur dans la restitution du passé, mais à la fois, il est difficile de s'imaginer le passé sans connaissance préalable. L'image du passé qui en résulte est donc inexistante pour un public sans connaissance. L'archéologue est, comme dans le précédent documentaire, le pivot de la relation au spectateur (il lui parle, l'interpelle) mais il ne fait pas de lien autre

que cognitif au passé. Finalement, malgré ces différences de style et dans la représentation du passé, les deux documentaires proposent la même relation feuilletée et distante au passé. Dans les deux cas, l'archéologue et le vestige sont les pivots de la relation au passé. Mais dans ce film, le passé est mis à distance.

3. Les résultats de l'analyse des treize émissions du corpus test

L'analyse dont nous avons donné un aperçu sur trois émissions a été menée sur les treize émissions sur Pompéi avec les mêmes indicateurs. Ces émissions ont ensuite été comparées les unes aux autres, afin de déterminer les données les plus importantes pour répondre à notre question générale : comment, grâce à ces quatre niveaux de discours, l'émission construit-elle une relation au passé et à l'homme du passé ?

Ces analyses permettent 1) de décrire les processus qui permettent de construire différents types de relations à l'autre et au passé et les effets potentiels de ces relations sur l'interprétation du film par le spectateur, 2) de pointer des constantes et des variables pour chacune de ces relations proposées au passé (qui sont respectivement de l'ordre des contraintes et des stratégies) et 3) de définir un modèle et un outil d'analyse pour procéder à l'étude d'un plus grand nombre d'émissions.

3.1. Des similitudes et des différences entre ces treize émissions : contraintes et stratégies

La construction de la relation au passé est complexe dans toutes les émissions. Elle fait intervenir de nombreuses dimensions, intrinsèquement liées les unes aux autres : l'histoire racontée, la façon de le faire, la structure du texte, les marques de l'énonciateur et de l'énonciataire, les représentations mobilisées notamment. La construction de ces différents textes favorise un type de représentation du passé et un type de relation avec le spectateur. Certaines dimensions peuvent cependant l'emporter sur les autres : tantôt l'énonciation, tantôt la textualité du film peuvent déterminer la construction de cette relation. L'analyse de ces récurrences et différences permet de dégager les éléments qui comptent dans l'établissement d'une relation à l'autre et de distinguer les contraintes et les stratégies du discours archéologique authentifiant ; les contraintes étant du côté de ce qu'il « doit » de toute façon présenter et les stratégies définissent ce qu'il « peut » ou non faire pour instaurer une relation à l'autre et au passé.

3.1.1. Des récurrences : les « entités » des émissions et leurs mondes de référence

D'abord, les émissions du corpus test fonctionnent avec un nombre limité de ce qu'on a appelé des « entités » qui semblent jouer un rôle décisif dans la construction de la relation au passé. Dans les treize émissions, on retrouve :

- l'archéologue et le vestige d'abord, qui sont deux entités qui attestent le discours comme discours scientifique. Grâce à elles, sont montrées les procédures et les sources qui ont permis d'élaborer le discours. On distingue le vestige authentique et le vestige reconstitué, qui n'ont pas les mêmes statuts et fonctions ;
- l'homme du passé (ou plutôt sa représentation langagière, sonore ou iconique), qui appartient à la représentation du monde passé ;
- la voix off, qui peut être considérée comme une instance de l'énonciation, qui présente et relie les éléments du film entre eux. Elle peut être la voix de l'institution télévisée (la chaîne, l'équipe de production), de l'archéologue ou même de l'homme du passé. Son statut n'est donc pas prédéfini en tant qu'entité, elle est donc un peu à part ;
- l'instance télévisuelle ou l'instance spectatorielle, qui peuvent intervenir comme représentant de la chaîne ou de la télévision (un présentateur, un intervieweur) et comme représentant du public (un enfant, un étudiant, un visiteur qui pose des questions par exemple).

Ces sept entités peuvent être vues comme des entités participant à la construction de la médiation vers le passé. Elles peuvent se retrouver combinées toutes ensemble, comme par exemple dans *Pompéi* (« C'est pas sorcier »). L'émission présente une instance télévisuelle, qui est également une entité polyphonique, incarnée par plusieurs instances : Sabine, la présentatrice ; Jamy, celui qui apporte des explications scientifiques en direct de son camion et Fred, un autre présentateur. Cette entité (l'ensemble des instances) introduit et interviewe des archéologues. Une voix off (« la petite voix ») pose des questions que le public est censé se poser aux présentateurs (le locuteur de cette voix off est donc un représentant du public, que nous appelons « instance spectatorielle »). Les archéologues montrent et analysent les vestiges. Ces vestiges leur permettent de décrire le passé et l'homme du passé. Diverses représentations du passé sont déclenchées par ces discours.

Au contraire, une émission peut fonctionner avec un nombre limité d'entités : uniquement l'homme du passé, la voix off, les vestiges reconstitués dans *Le dernier jour de Pompéi* ou *Pompéi* (« L'aventure humaine »). Ce dernier reportage raconte l'histoire de Pompéi, de l'éruption du Vésuve au site d'aujourd'hui, sans l'intervention de spécialistes et avec quelques images de péplums en guise de reconstitutions illustrant le passé. Mais dans les cas où certaines entités sont absentes ou peu présentes dans le dispositif ; elles sont toujours là, « en creux »

dans le dispositif. Par exemple, l'archéologue est toujours présent dans le paratexte des émissions, il peut être représenté par la voix off et se fait alors locuteur responsable du discours. De même, l'homme du passé n'est pas toujours représenté à l'image, mais il est toujours l'objet du discours archéologique, etc.

Ensuite, on peut relier ces sept entités à trois « couches » du discours :

- la voix off, l'instance télévisuelle ou spectatorielle et l'archéologue sont le plus souvent du côté de l'énonciation. Ils endossent la responsabilité du discours ;
- l'archéologue et le vestige authentique appartiennent à la couche de constitution des savoirs, indispensable à l'identification d'un discours scientifique sur le passé (c'est du moins une de nos hypothèses) ;
- l'homme du passé, le vestige reconstitué et la représentation du passé appartiennent à une couche de représentation du passé, indispensable à l'appréhension du passé et de l'altérité (c'est du moins une de nos hypothèses).

Dans toutes les émissions, il y a donc toujours une couche de constitution des savoirs, une couche de représentation du passé, ainsi qu'une couche d'énonciation plus ou moins mise en lumière. On l'a vu, ces entités appartiennent chacune à des mondes différents et généralement bien séparés. Ces « couches » renvoient finalement à la typologie des mondes de Geneviève Jacquinot (1977) que nous avons adaptée aux spécificités de notre objet d'étude :

- la couche d'énonciation renverrait au monde de la classe, au monde de la télévision (affirmation de l'instance télévisée dans le discours) ou encore au monde scientifique ;
- la couche de constitution des savoirs renverrait au monde de tout le monde et monde de la science en train de se faire ;
- la couche de représentation du passé renverrait au monde du passé.

Ces entités, mondes et couches de discours seraient donc présents dans tous les discours archéologiques étudiés ici. Elles sont donc des contraintes dans la construction d'une relation au passé.

3.1.2. Les différences : de l'ordre de la stratégie

Ensuite, la stratégie de construction de la relation au passé dépend bien de la modulation des quatre niveaux de discours que sont l'énonciation, les représentations, la textualité, la référentialité.

3.1.2.1. Les liens entre entités et spectateurs : une modulation de la distance au spectateur

Les marques de présence de l'énonciateur et les codes d'implication du spectateur varient fortement d'une émission à l'autre. Certaines favorisent une implication du destinataire comme par exemple *Au temps de l'empire romain*, émission dans laquelle le spectateur est appelé à s'identifier à des visiteurs de Pompéi ou encore « C'est pas sorcier » ou « Des racines et des ailes » qui multiplient les invitations à la délectation à destination du spectateur. D'autres émissions du corpus test au contraire, tiennent le spectateur à distance comme *Le dernier secret de Pompéi*, où l'énonciateur s'efface très clairement derrière le locuteur responsable et principal qu'est l'archéologue.

L'implication du spectateur dans le film ne dépend pas seulement des marques de présence de l'énonciateur et des codes d'implication du récepteur. Le ton, le style de l'émission et le choix d'un vocabulaire plus ou moins accessible y participent également. Ces éléments contribuent à ouvrir un monde familier ou étranger au spectateur. La mobilisation de représentations circulantes fait aussi partie de cette implication du spectateur dans l'émission (nous y reviendrons).

Au niveau énonciatif, chacune des sept entités identifiées peut être en rapport direct avec le spectateur en favorisant l'axe de ce contact (notamment par le regard caméra, l'adresse directe au spectateur, la multiplication des gros plans). Par exemple, c'est l'instance spectatorielle qui est en contact avec le spectateur dans *Au temps de l'empire romain*, c'est l'homme du passé dans *Le dernier jour de Pompéi* (avec toutes les procédures favorisant l'empathie que l'on a décrites) et c'est l'archéologue dans *Les mystères de Pompéi* ou *Construire et vivre à Pompéi*. Quand l'instance télévisuelle (le présentateur) établit un contact énonciatif avec le spectateur, il est également en contact avec les autres entités et fait office de médiateur. C'est lui le pivot de la relation au spectateur, ainsi que l'a décrit Éliséo Véron (1983). Il joue ainsi le rôle du « troisième homme » qui « traduit » le langage scientifique, qu'il soit à l'extérieur du monde scientifique ou à l'intérieur (Moles, Oulif, 1967). C'est le cas par exemple dans *Le passé retrouvé : Pompéi* (« Les nouveaux mondes ») où Olivier Minne, le présentateur, favorise clairement l'implication et le contact avec le spectateur et est également l'élément de contact avec l'archéologue. On voit bien que le plan de l'énonciation est un plan très important dans la construction de la relation au passé, mais il n'est pas le seul plan à travers lequel elle se construit.

3.1.2.2. Des textes feuilletés et plus ou moins narratifs

On pourrait dessiner une carte des relations plus ou moins étroites que les entités de l'émission entretiennent entre elles ou au niveau de l'énoncé. Le statut diégétique, la position de l'entité dans l'histoire racontée (diégèse ou référence) et dans l'énonciation sont donc des indices importants des relations que les entités entretiennent entre elles. Ces relations fédèrent plu-

sieurs mondes et semblent largement contribuer à la construction de la relation à l'autre. Par exemple, dans *Le dernier jour de Pompéi*, c'est la couche de reconstitution du passé qui domine ; la couche de constitution des savoirs est en arrière-plan (voir inexistante). Une relation « directe » et une identification à l'homme du passé est privilégiée. À l'inverse, on observe une domination très nette de la couche de constitution des savoirs dans *Le dernier secret de Pompéi.* Des archéologues y expliquent les sources et procédures du travail qui leur permettent de découvrir de nouvelles informations sur Pompéi, sans aucune illustration du passé, autre que langagière. Ici, le monde de la science est clairement mis en avant et la relation créée est plutôt une relation à l'archéologue et à sa science. Autre exemple, *L'empire romain grandeur et décadence* présente le site de Pompéi, de l'histoire de l'éruption aux dernières découvertes des archéologues. On voit alternativement des archéologues et des reconstitutions du site. La construction d'une relation au passé peut donc être « directe » ou « feuilletée ». La plupart des émissions du corpus test font d'ailleurs apparaître toutes les couches du discours et composent ainsi un texte complexe mais qui montre clairement les procédures de constitution des savoirs et le passé. Et c'est bien la textualité de l'émission qui définit cet élément important. Quand elle est feuilletée, elle correspond aux critères du texte scientifique, et met en avant la couche de procédures et de citations des sources.

La structure du texte varie significativement d'une émission à l'autre. Elle est narrative dans *Le dernier jour de Pompéi* et dépend de la chronologie de l'histoire dans le passé (diégèse). Elle peut aussi dépendre de la chronologie de la recherche archéologique dans *Pompéi le dernier secret*, ou encore être thématique comme dans *Pas si fous les romains* (« E=M6 »)[200]. L'entrée par l'histoire de la fouille, ou par l'histoire de l'autre ou encore par une structure thématique modifie la construction du rapport au passé. C'est pourquoi d'ailleurs, la première scène de l'émission semble très importante dans la construction du rapport au passé, parce qu'elle constitue un « seuil » de l'émission et l'entité et le monde qui se présentent en premier sont des indices importants de la relation construite par le film au passé. Ce seuil place d'emblée le spectateur dans un monde ou un autre.

Il existe donc, dans ce corpus test, différentes textualités qui instaurent une médiation directe ou feuilletée à l'homme du passé, cheminant à travers plus ou moins de mondes et en présence de plus ou moins d'entités. La réécriture du site pompéien par les treize émissions étudiées n'est donc pas qu'une simple mise en abyme du « texte-site ». Par exemple, si *Le dernier jour de Pompéi* évoque le passé en utilisant le site et le vestige comme des éléments narratifs, le documentaire *Les mystères de Pompéi* rétablit sa cohérence spatiale et le statut indiciaire du vestige. Il fonctionne ainsi comme un métatexte qui confronte le site et le docufiction. Ces deux textua-

[200] Ces logiques peuvent aussi se mélanger et s'imbriquer.

lités n'offrent pas la même relation à l'autre : le premier offre un lien direct au passé, fondé sur l'émotion et l'immersion ; le second offre un lien scientifique et didactique au passé, *via* la mise en visibilité de plusieurs couches (l'archéologue, le vestige puis l'homme du passé). La distance ainsi instaurée change le statut des reconstitutions du passé et de l'homme du passé qui deviennent une illustration du discours scientifique.

3.1.2.3. Différentes représentations sociales cristallisées sur les entités

Les représentations circulant dans les discours archéologiques et décrites dans la première partie de ce mémoire apparaissent bien dans ce corpus test, mais elles sont investies différemment d'une émission à l'autre. On l'a vu, une matrice culturelle de représentations imprègne et structure les discours sur l'archéologie. Le recours à des représentations sociales circulantes favorise en effet la reconnaissance d'univers déjà connus : c'est le cas du monde de l'enquête scientifique par exemple. En comparant le travail archéologique à celui de l'enquête dans *Le dernier jour de Pompéi* ou *Pompéi le dernier secret,* le spectateur peut mobiliser un ensemble de savoirs et représentations sur l'enquête, qui ont un rôle cognitif et affectif. Il est plus facile d'apprécier puis de comprendre quelque chose qui semble familier. Dans ce corpus test, on retrouve donc l'archéologue aventurier, scientifique méticuleux, entouré par le mystère, entretenant des liens étroits avec la mort ; un vestige capable de revenir à la vie, porteur de mystère et éventuellement de malédiction ; etc.

Mais ce qui semble essentiel, c'est que ces représentations ne sont pas mobilisées de la même manière dans chaque émission et par chaque entité. Certaines émissions jouent peu sur les représentations circulantes de l'archéologie. C'est le cas par exemple de l'émission *Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères.* D'autres, comme *Au temps de l'empire romain*, multiplient les clins d'œil aux représentations les plus courantes de l'archéologue ou du romain. Les représentations les plus répandues ne semblent pas plus mobilisées par les films dits « grand public ». Par contre, elles semblent se cristalliser sur les entités qui sont les pivots de la relation énonciative (avec le spectateur) et / ou textuelle (avec les autres entités du texte). Ainsi, l'archéologue du film *Les mystères de Pompéi*, qui a une grande importance dans la textualité et dans l'énonciation, renvoie à plusieurs représentations très marquées de l'archéologue enquêteur. Au contraire, l'archéologue du film *Le passé retrouvé : Pompéi*, n'est qu'une source de connaissances parmi d'autres et n'est que l'interlocuteur d'Olivier Minne (le présentateur, qui lui, est le véritable pivot énonciatif). Il ne cristallise pas les représentations circulantes habituellement observables.

En fait, tous les éléments d'un discours (surtout télévisuel) sont probablement porteurs de représentations et il semble difficile de classer les entités porteuses ou non d'une représentation sociale déterminée. Mais ce qui compte finalement ici est la « mobilisation » de ces repré-

sentations sur une entité référentielle, qui a une place ou non dans une énonciation et dans une textualité particulière. Nous y reviendrons largement par la suite : les représentations sociales semblent mobilisées à dessein, pour faciliter la relation de l'émission au spectateur, aux autres éléments de l'émission et aux mondes de référence. Des quatre niveaux identifiés comme porteurs de la construction de la relation au passé, celui des représentations sociales apparaît comme plus déterminant.

3.1.2.4. Différentes modalités de « présence du passé »

L'homme du passé peut être plus ou moins affirmé en tant qu'être, apparaître sous différentes formes de présence : 1) il peut être tout à fait absent du dispositif (en tant qu'être) ; 2) il peut être évoqué uniquement verbalement comme dans « Des racines et des ailes » ; 3) il peut être évoqué fugitivement par des ambiances sonores, des images floues ou des dessins vagues comme dans *L'empire romain grandeur et décadence* ou *Pas si fous ces Romains* « E=M6 ». C'est ce qu'on propose d'appeler des « recontextualisations » : ce sont des éléments flous qui donnent une idée du contexte sans pour autant le reproduire, qui mettent le spectateur dans l'ambiance. Ces recontextualisations sont plutôt de l'ordre de l'imaginaire que du cognitif ou de l'explicatif ; 4) il peut être représenté physiquement, mais rester une simple évocation, avoir un statut d'hypothèse scientifique quand il est mis à distance par les scientifiques. C'est le cas par exemple dans *Au temps de l'empire romain* : l'homme du passé y apparaît comme la projection de l'imaginaire du visiteur de Pompéi ; ou bien dans *Cd-Rom Pompéi* (« E=M6 »), où l'homme du passé est symbolisé par des images en 3D ; ou encore dans *Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères*, où l'homme du passé est mis à distance par de l'humour dans sa représentation ou enfin dans *Construire et vivre à Pompéi* ou *Pompéi* (« L'aventure humaine ») dans lesquelles l'homme du passé est comparé respectivement à des hommes du présent ou des personnages de péplums. Ce sont également des reconstitutions, mais mises à distance par des procédés variés. Parmi ces formes de présence, on distingue : les images scientifiques préexistantes, les artefacts de musées, les images de populations actuelles, extraits de péplums ou films de fiction, ou les reconstitutions 3D ou avec des acteurs (l'effet de réel étant graduel) ; 5) il peut être représenté et avoir une identité, une individualité qui s'affirme à travers une présence forte comme dans *Le dernier jour de Pompéi*. Ce type de représentation correspond à ce que l'on propose d'appeler des « reconstitutions » au sens fort : elles sont caractérisées par le réalisme des images proposées du passé.

Il est difficile de comprendre le rôle précis du choix d'un type de représentation du monde passé et de l'homme du passé, au vu de la diversité de ces apparitions et du nombre réduit de cas dans ce corpus test. La représentation ou non du passé et de l'homme du passé et la forme de leur représentation semblent néanmoins avoir une influence sur la construction de

la relation au passé et particulièrement trois critères : 1) le statut référentiel donné au passé (en fonction du « réalisme » de la représentation), 2) la possibilité ou non d'identifier cette reconstitution comme une hypothèse scientifique, 3) le rôle de la reconstitution du passé dans le discours général (illustratif, explicatif, argumentatif, émotionnel, cognitif, etc.).

3.1.2.5. De possibles variables dans la construction de la relation au passé

Au vu de cette étude, on peut envisager plusieurs éléments qui sont susceptibles de faire varier la construction de cette relation à l'autre. Il peut d'abord s'agir 1) de la date de diffusion de l'émission : on a envisagé dans la première partie, une possible centration sur l'homme du passé et sur son intimité dans les documents les plus récents. Dans ce corpus test, c'est en effet le film le plus récent qui offre un lien plus direct à l'homme du passé. Il faudra le vérifier sur un corpus plus large ; 2) le public ciblé peut aussi jouer sur la construction du rapport au passé. Pour les émissions les plus « confidentielles » de ce corpus test, il semble que le lien au passé soit très ténu, voire inexistant. Le rapport au vestige ou à la démarche scientifique semble primer comme c'est le cas notamment de *Construire et vivre à Pompéi* ou de *Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères* qui semblent s'adresser à un public déjà pourvu de connaissances sur le passé. Ces éléments devront être vérifiés sur un plus large corpus.

3.2. La « figure » : un outil pour saisir la construction d'une relation au passé

Au regard de l'étude du corpus test, il semble surtout que certaines entités aient un rôle plus important que d'autres dans la construction de la relation au passé. Dans chaque émission, une ou deux entités supporte(nt) réellement la médiation ; ce sont ce qu'on appelle des « figures »[201]. Il semble que le choix de la figure, la manière dont elle est construite et dont elle fonctionne avec les autres éléments du dispositif déterminent la relation construite au passé. Les quatre niveaux du discours participant à la construction de la relation au passé seraient donc potentiellement analysables à travers les entités (et les figures), mises en place par les discours. La notion de figure que nous construisons se veut donc opératoire pour l'analyse de la construction de la relation au passé ; elle devient un outil qui rend possible l'analyse de la construction de la relation au passé dans sa complexité ; un outil pour saisir la nature du lien qui unit le spectateur à l'homme du passé et au passé.

[201] Comme on va le voir dans le détail, la figure n'est pas à entendre comme une figure de rhétorique, comme dans la plupart des études sur la télévision ou le cinéma. Elle n'est pas non plus un type de dispositif comme c'est le cas dans l'étude d'Éliséo Véron et Éric Fourquier (1985) ou dans celle de Marc Vernet (1988). Elle est plutôt de l'ordre de l'élément sémiotique inclus dans un dispositif.

3.2.1. Les figures dans le corpus test sur Pompéi

Les treize émissions du corpus test mettent toujours en relation : un archéologue, un vestige et un homme du passé. On retrouve une instance télévisuelle dans cinq émissions et une instance spectatorielle dans une. Ces entités sont plus ou moins affirmées dans la situation de communication créée par le dispositif. La relation proposée à l'homme du passé et au passé par chaque émission semble dépendre de l'agencement de ces dernières.

Comme nous en avions émis l'hypothèse, il semble que lorsque la médiation passe par plusieurs mondes et entités (instance télévisuelle, archéologue, vestige), la distanciation rend possible une lecture scientifique de la reconstitution. C'est le cas par exemple dans *Les mystères de Pompéi* ou *Construire et vivre à Pompéi* qui s'appuient toutes deux sur les figures de l'archéologue et du vestige. Cette lecture scientifique, patrimoniale passe par une identification des sources (les archéologues), des procédures (le travail archéologique) et des preuves (les vestiges) du discours. Au contraire, lorsque la médiation scientifique est évacuée pour un rapport plus direct à l'homme du passé, il y a une identification possible à sa représentation mais les archéologues et le vestige perdent leur capacité de médiation et il devient difficile d'établir avec certitude où se situent les savoirs attestés et les hypothèses destinées à illustrer le discours. Il semble donc que notre deuxième hypothèse se confirme dans la limite de ce corpus test : la reconstitution du passé ne pose pas forcément problème quand la couche de médiation est identifiable. On peut affiner cette affirmation en posant que 1) la reconstitution du passé pose problème, quand elle n'est pas médiatée par une « figure » de médiation et 2) il ne suffit pas de montrer le vestige ou les archéologues pour en faire des figures de médiation. Par exemple, on a vu dans *Le dernier jour de Pompéi* que le vestige authentique ne fait pas le lien entre le passé et le présent mais ne fait que confirmer le lien iconique entre la reconstitution et la réalité.

La figure est considérée dans sa capacité de médiation et comme tout médiateur, elle n'est pas qu'un passeur : elle opère la médiation à l'interne et à l'externe du dispositif. Si la médiation suppose toujours un tiers, c'est bien la figure qui est ce tiers dans les émissions de télévision sur l'archéologie. C'est le « neutre » de Louis Quéré (1982), celui qui fait appel au pôle de l'institution, et où le lien social se noue. Mais comment alors une entité devient-elle un tiers capable de soutenir la médiation du passé ? L'analyse du corpus test montre que la figure médiatrice n'est pas seulement un élément de l'axe pragmatique ou syntagmatique ou sémantique ; elle soutient la relation au passé parce qu'elle est un élément clef des trois axes (et des quatre niveaux du discours) à la fois. On propose donc de l'analyser dans la dialectique de trois dimensions : la figure se construit à l'intersection de ces trois axes pour être une médiation capable de matérialiser la relation au passé et à l'autre. Pour être une « figure » de médiation, qui fasse un véritable lien entre les éléments du dispositif, le spectateur et le passé, la figure doit donc posséder certaines caractéristiques. On postule également que les potentiels dysfonctionnements des

relations construites naissent d'un dysfonctionnement ou d'une absence de ces figures. Voyons maintenant comment construire la notion de « figure » en mettant en parallèle nos analyses du corpus test et les définitions de ceux qui l'utilisent dans les SIC principalement.

3.2.2. La figure : une forme qui a un rôle à jouer dans le discours

Des diverses acceptions de la notion de « figure » dans les SIC notamment, on repère deux constantes : 1) elle est une mise en forme d'une idée à laquelle elle est rattachée : « la figure est une forme quelle qu'elle soit, donnée à l'expression d'une pensée, tout comme les corps ont une manière d'être » (Quintilien, 1978 : 10) et 2) la figure a également un rôle dans un discours (Ducrot, Schaeffer, 1999). C'est à la croisée de ces deux caractéristiques principales que se construit la notion de figure comme pivot de la relation au monde et particulièrement ici, au monde passé.

3.2.2.1. La figure comme cristallisation des représentations (contenu de sens– axe sémantique)

La figure est d'abord entendue comme la mise en forme d'une idée et donc comme un contenu de sens en ce qu'elle est 1) un contenu référentiel (elle est la représentation de quelque chose ou de quelqu'un) et 2) un investissement de représentations circulantes, de valeurs qui donnent chair et figurativité à un imaginaire.

D'abord, la figure est représentation de quelque chose, incarnation d'une idée ou d'un concept. Chez Yves Chevalier (1999), les trois figures du savant sont le porte-parole, l'expert et le sage. Ces trois « profils » ou « archétypes sociaux » sont définis par des caractéristiques (de l'ordre de l'être) et des actions (de l'ordre du faire et du dire). Par exemple, la figure du sage est neutre, distante et désintéressée (*ibid.* : 25). C'est à peu près la même utilisation de la figure chez Florence Piron (1996), qui analyse trois figures de l'anthropologue. Dans ces deux textes, la figure permet d'« incarner » une idée et des valeurs, comme le font les présentateurs phares des chaînes, qui incarnent les valeurs de cette dernière. Le façonnage d'un personnage serait par ailleurs essentiel pour faciliter la transmission entre réalité quotidienne et spectacle fictionnel. Le personnage dans ce cas, est l'animateur ou le présentateur.

> « Davantage qu'un transmetteur d'informations, le présentateur-animateur de télévision – présent dans les journaux, les concours, les émissions musicales, éducatives et même « culturelles » pour leur donner du relief – est en vérité un *interlocuteur*. Ou, plus précisément, il est le personnage qui interpelle la famille pour en faire son propre interlocuteur. De là, ce ton de la conversation et la simulation permanente d'un dialogue qui ne se contente pas de copier le climat « familier ». » (Barbero, 2002 : 179-180.)

En ce sens, la figure se rapproche des « quasi-personnages » des discours historiques de Roger Chartier (1998).

> « [Ils sont] dotés implicitement des propriétés qui sont celles des héros singuliers et des individus ordinaires qui composent les collectivités que désignent ces catégories abstraites. » (*ibid.* : 92.)

Alors, le récit historique est un récit organisé autour de figures et de formules (*ibid* : 102). La figure comme représentation est donc à la fois substitution de quelque chose et écart entre le signe et le sens. Elle ajoute donc un sens par rapport à ce qu'elle représente. La figure permet d'« incarner » l'archéologie d'une façon ou d'une autre. Elle est donc surtout un élément de condensation, de cristallisation de représentations sociales, qui jouent un rôle opératoire dans l'apprentissage en facilitant la réception des discours scientifiques.

La figure peut donc être rapprochée du noyau figuratif de la représentation sociale décrit par Denise Jodelet (1984 : 372). La formation du noyau figuratif est une partie du processus d'objectivation de la représentation, qui donne une texture matérielle aux idées. Le processus d'objectivation suit trois étapes : 1) la sélection et la décontextualisation des éléments de l'objet (on sélectionne ce qui correspond à nos valeurs, on se les approprie dans notre univers) ; 2) la formation du noyau figuratif qui correspond à la matérialisation des idées en une image cohérente, qui permet de s'imaginer les relations entre les différentes idées d'une théorie en la schématisant et enfin 3) la naturalisation qui intègre ces éléments dans un univers de sens commun. Après ce processus d'objectivation, la représentation suivra un processus d'ancrage, processus par lequel la représentation s'incère dans le social, et qui fait qu'elle devient un cadre d'interprétation de ce que l'on voit ou vie. On retrouve également cette idée chez Serge Moscovici et Miles Hewstone (1984 : 562-563) pour qui le discours médiatique offre un savoir de sens commun. Le passage du savoir scientifique au sens commun se fait en partie grâce au processus de figuration, qui « se rapporte à la substitution ou au rajout d'images aux concepts » (*ibidem*). Les idées scientifiques deviennent, dans le sens commun, des quasi-métaphores, des diagrammes, des images sensorielles, qui sont donc incarnés dans des figures. On peut alors « voir » les concepts : ils deviennent moins abstraits.

> « De cette façon, nos aventures les plus hardies dans le domaine de la pensée abstraite sont portées au-delà des limites de la compréhension linéaire, logique, dans le domaine de la pensée figurative. Comme dans certains médias, l'information signalétique devient une information iconique et est reçue en tant que telle (Maisonneuve, Bruchon-Schweitzer, 1981). » (Moscovici, Hewstone, 1984 : 563.)

La figure telle que nous l'entendons s'approche donc en partie du noyau figuratif de ces auteurs, en ce sens par exemple que la figure de l'archéologue dans ces émissions est en effet un archéologue qui « représente » une idée de l'Archéologie (de même que l'homme du passé renvoie à une idée de l'Homme du passé, le vestige renvoie à l'idée du Vestige, etc.), un peu comme un archétype social. Chez Jean Davallon (Davallon dir., 1991), la figure est pareillement un ensemble cristallisé de représentations et de perceptions sensorielles. Elle est donc éminemment concrète.

> « On sait que les représentations ont tendance à prendre la forme de **figures**[202]**.** Leur principale caractéristique est alors de mêler connaissance et perception, éléments de savoir et éléments de perception. Ce processus témoigne d'une familiarisation avec le savoir par la transformation de ce dernier en formes figuratives, en images le plus concrètes possibles. Pour se représenter le savoir, chacun peut mobiliser le moyen qui est le plus proche de lui : la perception. C'est pourquoi les figures sont fondamentalement perceptives, sensorielles : elles mobilisent les sens (l'odorat, la vue, etc.) pour créer une sorte d'image mentale. Si on parle de marée noire, on dira à la suite que **ça sent** le pétrole (…). » (*ibid.* : 40.)

On retrouve également dans cette conception l'idée que la figure incarne des axiologies et des idées fortes.

> « Les figures ainsi produites sont simples (la chimie = la pollution représentée par la marée noire, par exemple) et permettent de savoir « ce qu'il en est » des choses et du monde, d'où un système d'oppositions tranchées (les choses sont blanches ou noires : la chimie est bonne ou mauvaise, elle est pour ou contre la nature, etc.). C'est pourquoi, plus nous avons à faire à des figures, plus les choses sont tranchées et non pas nuancées. (…) On se l'approprie ainsi plus facilement et on la reconnaît par la perception sensorielle. » (*ibid.* : 40.)

Il s'agit bien alors d'une représentation visuelle d'un concept abstrait, mais pas vraiment de la matérialisation d'une « théorie » (ce qui correspond à la formation du noyau figuratif chez Denise Jodelet, 1984) ; et pas vraiment non plus un élément qui assure la stabilité visuelle d'un « concept » (comme un schéma ou un dessin chez Daniel Jacobi, 1990) mais en l'occurrence de l'« idée » de l'archéologue par exemple[203]. Cela signifie que, dans une émission, la figure de l'archéologue est constituée par tous les archéologues intervenants dans l'émission, mais aussi par toutes les axiologies mobilisées autour de l'archéologue et de l'archéologie (traits actantiels et actoriels), ainsi que par les discours scientifiques que la voix off s'approprie.

Par ailleurs, la figure n'est pas une entité du discours, mais elle est formée par la réunion de plusieurs composantes du discours.

> « La figure peut-être considérée comme un ensemble de composants dont les articulations sont suffisamment stables pour constituer, à un moment donné de la lecture, une unité de signification identifiable comme telle. » (Davallon, 1991 : 510, note en bas de page 10.)

La figure telle qu'on l'envisage ici est donc un ensemble de composants permettant la figuration d'une idée. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'elle n'est pas qu'un contenu de sens : elle construit et porte la relation du spectateur au dispositif et les relations instaurées entre les mondes par le dispositif.

---

[202] C'est l'auteur qui souligne.

[203] La figuration d'une théorie ou d'un concept sera plutôt désignée sous le terme de « métaphore » dans cette recherche.

3.2.2.2. La figure : incarnation d'un poste énonciatif (axe pragmatique) et textuel (axe syntagmatique)

Le rôle de la figure est double : 1) elle s'insère dans une syntaxe textuelle, a un rôle dans l'histoire racontée et 2) elle est un élément de l'énonciation, a un rôle dans le lien entre le spectateur et le dispositif.

La figure a d'abord un rôle à jouer dans le récit ou si elle n'a pas de rôle, elle ne sert pas la relation au passé. En ce sens, elle se rapproche du rôle de l'archétype social dans les visites guidées décrites par Michèle Gellereau (2003 : en ligne). L'archétype n'est pas seulement un repère qui facilite la reconnaissance du discours mais il organise aussi le discours.

> « [Ils agissent comme des] marqueurs typologiques (le « mineur de fond », archétype du monde de la mine, « l'enfant ouvrier du textile » symbole de l'exploitation) [mais aussi comme des] organisateurs textuels (de nombreuses visites de site minier reconstituent « la journée du mineur », « la saga des familles du textile » oriente un parcours en ville). » (*ibid.*)

C'est pourquoi les figures doivent être analysées, comme le fait Algirdas Greimas (2007) pour les personnages, également en fonction de ce qu'elles font, de leurs fonctions et de leurs rôles dans le récit.

La figure est aussi un élément important de l'énonciation, qui peut établir un lien entre destinataire et destinateur, du moins entre dispositif et spectateur.

> « En dernier lieu, c'est bien la configuration des différentes sources énonciatives qui façonne le type de médiation proposée entre l'univers événementiel et le destinataire final. Elle est structurellement différente de l'instance invisible « incarnée » dans les actualités cinématographiques par une voix distanciée et solitaire – un comédien, lecteur d'une histoire « naturelle » et univoque. Elle prend désormais figure. » (Soulages, 2005 : 85.)

C'est grâce à ces figures, que l'émission de télévision devient un « terminal relationnel ».

> « La configuration de cette relation y est formatée par les rôles que l'instance médiatrice assume tour à tour en tant qu'observateur distancié de l'événement, pédagogue, intercesseur ou argumenteur. » (*ibid* . : 203.)

3.2.3. En résumé, la figure comme pivot du monde

La figure telle que définie ici apparaît dans une triple dimension de contenu de sens, d'élément dans une histoire et d'élément dans une énonciation. Ces trois axes renvoient aux quatre niveaux de l'analyse : l'axe sémantique (représentations et références), l'axe pragmatique (énonciation) et syntagmatique (textualité). Sur ces figures, reposerait la construction d'une certaine relation au passé et à l'homme du passé.

3.2.3.1. Quelles peuvent être les figures dans les émissions sur l'archéologie ?

Jean Davallon (2006 : 170) considère qu'il y a trois médiateurs entre le passé et le présent : le détenteur de l'objet / l'objet lui-même / le propriétaire originel. Le détenteur de l'objet tient une place entre le donateur originaire et les bénéficiaires. Il n'affiche généralement pas sa fonction de médiateur mais seulement celui de conservation ou de préservation. Dans les films d'archéologie, c'est souvent l'archéologue qui tient ce rôle de détenteur de l'objet : il l'a découvert, mais en plus, il sait le lire et a la capacité de le relier au passé. On l'a vu, la charge fictionnelle investie par l'archéologue a peu d'équivalent (chapitre I). Le statut de l'archéologue est donc tout à fait particulier, ce qui en fait une figure potentiellement centrale dans plusieurs émissions.

Ensuite, les vestiges authentiques eux-mêmes sont des médiateurs entre leur univers d'origine et le nôtre. Ce qui en fait un médiateur du passé, c'est précisément ce double mouvement dont nous avons parlé, de reconnaissance symbolique et d'attestation scientifique qui constitue le « processus de patrimonialisation » (Davallon, 2006 : 179). Dans les émissions sur l'archéologie, le vestige lui-même peut donc être une figure de médiation. Selon qu'il est authentique ou reconstitué, la relation de médiation établie ne sera pas de la même nature. Le vestige archéologique pouvant appartenir à tous les mondes représentés dans le documentaire (passé, présent, science, télévision) a donc un statut particulier : « il est le *support* d'une relation entre celui qui le met en valeur et le visiteur » et aussi l'intégrateur d'un lien entre nous et ceux qui les ont produit : support de médiatisation (producteur / nous) et opérateur de médiation (l'autre / nous) (Davallon, 2006 : 16).

Enfin, patrimonialiser, c'est fonder scientifiquement une représentation imaginaire de la société elle-même, afin de créer du lien. On crée des hommes « imaginaires » et une image de la société à l'intérieur même de celle-ci. Les hommes qui ont produit ces vestiges sont ainsi dans une position de médiateur avec un univers transcendent (génie, don, invention, culture)... La représentation de l'homme du passé peut varier d'un film à l'autre, selon qu'il est évoqué verbalement ou bien représenté et joué par un acteur. Cette incarnation va jouer fortement sur le lien construit au passé.

On peut ajouter deux entités[204] du film qui peuvent elles aussi devenir des figures de médiation : l'instance télévisuelle et l'instance spectatorielle, qui incarnent respectivement un représentant de l'institution télévisuelle (il peut être présentateur, ou simplement incarné par la voix off) et un représentant du public. Le rôle du premier est d'attester au nom de l'institution télévisuelle et d'assumer l'énonciation de ce qui se déroule sous nos yeux. Le rôle du second est

[204] D'autres entités pourraient sans doute être déterminées, mais ce sont celles qui ressortent des émisions du corpus test.

de questionner : il est censé représenter le cadre de référence et les lacunes du spectateur et permet une identification plus facile.

Le nombre de figures de médiation semble avoir pour effet « d'épaissir » la médiation, de feuilleter le discours et de mettre à distance le passé ou les mondes représentés. Ce qui se passe dans une émission de télévision qui présente plusieurs médiations à l'autre serait comparable avec ce qui se passe dans un dispositif muséal qui multiplie les médiations. Pour Jean Davallon (2006), elles accentuent l'exemplarité du vestige comme objet de patrimoine. Le vestige montré puis expliqué par un archéologue se charge en effet d'une valeur scientifique, encore accentuée par une mise en scène particulière. À l'inverse, la suppression des médiations provoquerait une relation plus directe à la référence.

3.2.3.2. Les figures de médiation : figure-pivot et figure-intermédiaire

On a donc distingué les entités des « figures » en ce sens que les figures sont les entités qui servent de pivots de la relation au passé. Parmi les figures, on distingue les « figures-intermédiaires » des « figures-pivots ». Toutes deux sont des figures de médiation, mais les figures-pivots concentrent tous ces rôles (cristallisation de représentations, place dans l'énonciation et dans la textualité et référentialité). Les figures-intermédiaires sont des entités sur lesquelles reposent également la médiation du passé mais qui ne réunissent pas tous ces rôles.

La figure-pivot doit donc obligatoirement :

- établir un lien énonciatif avec le spectateur, comme le médiateur d'Éliséo Véron (1983) et Geneviève Jacquinot (1977). Il est médiateur dans le sens où il fait un lien spectateur-dispositif ;
- établir un lien avec ou entre les autres éléments du dispositif : elle doit être un actant dans l'énoncé ;
- occuper une position référentielle, renvoyer à un monde précis (de la science, du passé...) ;
- et être la cristallisation de représentations sociales circulantes qui rendent la figure familière et reconnaissable.

Elle est donc un signe complexe, qui engendre un triple rapport :

- à l'énonciateur et au destinataire du texte (niveau pragmatique) ;
- aux autres éléments du texte (niveau syntagmatique) ;
- à la référence, à l'extérieur du texte (différents mondes, différentes représentations) (niveau sémantique).

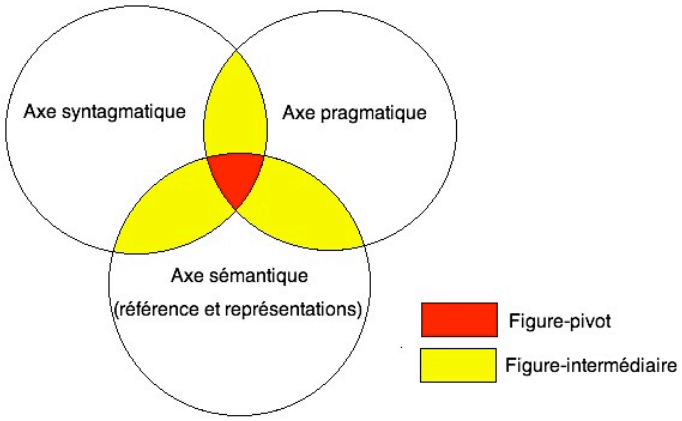


Figure 2 : Représentation schématique de la constitution des figures de médiation : figure-pivot et figure-intermédiaire.

La figure-pivot serait donc celle qui « tiendrait » les relations possibles entre le dispositif et le spectateur, entre les éléments du dispositif, entre les éléments du dispositif et leurs référents, entre une représentation sous forme de savoir de sens commun et son représenté. Par exemple, dans *Les mystères de Pompéi*, la figure-pivot est l'archéologue et la figure-intermédiaire est le vestige. L'homme du passé est une simple entité sans rôle. Dans *Construire et vivre à Pompéi*, c'est la même configuration, mais l'homme du passé est absent. Enfin, dans le docufiction *Le dernier jour de Pompéi*, la figure-pivot est la représentation de l'homme du passé, ce qui en fait un partenaire de l'énonciation.

Conclusion du chapitre IV

Ce chapitre a présenté l'étude du corpus test de treize émissions sur Pompéi et a montré comment la construction de la médiation du passé se construit, à l'interaction des quatre niveaux du discours définis dans le chapitre précédent. L'étude du corpus test a permis d'élaborer un outil d'analyse de la relation à l'autre : la figure. Elle apparaît comme l'« élément tiers » de la médiation et on postule qu'elle est déterminante pour l'appréhension de la relation proposée au passé. La figure-pivot et les figures-intermédiaires déterminent ainsi la relation au passé mise en place par le dispositif. Deux développements de l'hypothèse méthodologique sont donc élaborés :

- d'abord, l'établissement d'une relation de proximité avec le passé mais qui reste scientifique (que le spectateur puisse l'identifier comme scientifique et patrimoniale) est conditionnel des figures mises en place dans le discours. La figure-pivot et les autres fi-

gures de médiation déterminent le type de construction de la relation au passé et c'est donc grâce à elles que l'on peut décrire des types de construction spécifiques ;

- la figure sur laquelle repose la médiation du passé ne doit pas être une simple entité sans rôle : 1) elle agit dans la diégèse ou dans la référence et est en relation avec les autres entités, 2) elle cristallise des représentations sociales circulantes, 3) elle est un pivot énonciatif du film, et 4) elle réfère à des mondes dont le statut est identifiable.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

La deuxième partie de ce mémoire nous a permis de proposer une hypothèse méthodologique et un modèle d'analyse de la construction de la relation au passé. Pour résumer, établir un rapport au passé à la fois symbolique et attesté scientifiquement suppose la mise en place de figures, qui sont les éléments tiers de la médiation. La figure se construit dans la dialectique de quatre niveaux du discours : elle un signe référentiel qui mobilise des représentations sociales et a un rôle à tenir dans l'énonciation et la textualité du film. On fait l'hypothèse à ce niveau, qu'elle conditionne la relation proposée au passé.

Cependant, nous ne savons pas encore comment ces figures agissent sur la construction de la relation au passé et ce surtout dans des émissions qui ne portent pas sur Pompéi. En effet, les relations au passé pourraient changer en fonction du sujet du film, comme nous l'avons présupposé. Nous ne savons pas non plus lesquelles sont le plus souvent mises en place et comment elles agissent sur les dispositifs. Il faut donc étudier un plus grand nombre d'émissions pour mieux comprendre comment ces figures fonctionnent et quels types de construction de relation au passé elles instaurent le plus souvent. Ce modèle d'analyse doit permettre de saisir l'économie des figures visant à la construction de relations variées au passé.

TROISIÈME PARTIE

LES DIFFÉRENTES CONSTRUCTIONS EXISTANTES DE LA RELATION AU PASSÉ

INTRODUCTION DE LA TROISIÈME PARTIE

À ce stade de la recherche, les éléments participant à la construction de la relation au passé et à l'homme du passé dans les émissions sont repérés et permettent de créer un outil de systématisation de recueil des données. Le modèle d'analyse propose de repérer et d'analyser le fonctionnement des figures de médiation pour comprendre les types de construction de la relation au passé. L'analyse n'est donc plus centrée sur le détail de chaque émission mais sur le rôle des figures dans un ensemble de films.

Cette troisième partie décrit et discute l'analyse du corpus principal de l'étude. Un premier chapitre (chapitre V) explique l'application du modèle d'analyse à un outil approprié à l'étude d'un plus grand nombre d'émissions. Il décrit également la constitution du corpus de cinquante et une émissions et le protocole de recueil et d'analyse des données mis en place. Le chapitre suivant (chapitre VI) détaille les résultats de cette analyse à travers quatre constructions de la relation au passé repérées dans le corpus, quatre « relationnalités ». Le dernier chapitre (chapitre VII) discute ces résultats et l'apport des notions de « figure » et de « relationnalité » dans l'étude du rapport au passé proposé par les émissions d'archéologie.

CHAPITRE V

CONCEPTION DE L'OUTIL DE RECUEIL DES DONNÉES ET SYSTÉMATISATION DE L'ÉTUDE

Le chapitre V explique la constitution de l'outil d'analyse qui permet d'étudier un corpus d'émissions plus important et montre comment cet outil a été appliqué à ce corpus. La démarche repose sur le travail effectué sur le corpus test (chapitre précédent) et aboutit sur les résultats de l'étude (chapitres suivants).

Nous expliquons d'abord la manière dont a été sélectionné le corpus d'étude et comment il a été étudié grâce à une grille d'analyse (section 1). La section suivante montre comment le repérage des figures-pivots de chaque émission permet de décrire quatre types de constructions de la relation au passé dans le corpus (section 2).

1. Constitution d'une grille d'analyse et d'un corpus d'étude

Un outil de recueil de données a été constitué afin de systématiser et faciliter l'analyse d'un corpus d'émissions plus important. Esquissons ici la démarche suivie pour constituer cet outil. Dans un second temps, nous expliquerons les critères de sélection des 51 émissions du corpus.

1.1. La constitution et l'usage de l'outil de recueil de données

L'outil de recueil de données choisi prend la forme d'un « questionnaire » facilement manipulable. Nous avons également procédé au recueil d'images et de citations issues des émissions. Le traitement de ces données est donc une démarche à la fois qualitative et quantitative.

1.1.1. La constitution d'un questionnaire pour le recueil des données

À ce stade de la recherche, il ne s'agit plus d'analyser chaque émission dans le détail avec les outils de la sémiopragmatique comme on l'a fait avec le corpus sur Pompéi, car il s'agit non plus de comprendre comment fonctionnent les émissions dans le détail mais de vérifier le rôle des figures dans la construction de la relation au passé et plus largement, nos hypothèses[205]. L'étude du corpus sur Pompéi tend à les confirmer, mais il faut les vérifier sur un plus grand nombre d'émissions et peser les tendances observées avec plus de précision. L'outil de recueil des données doit donc permettre d'observer plus finement l'économie des figures dans la construction d'une relation à l'homme du passé.

Pour ceci, il paraît important de systématiser le recueil de données, c'est-à-dire de définir clairement les données à prendre en compte pour chaque émission (pour ne pas en oublier), et ce afin d'harmoniser l'analyse de chaque émission et de pouvoir les comparer. Il est donc nécessaire de créer un outil qui puisse permettre de croiser des données comme par exemple, la présence de figures et le public ciblé ou l'audience, les représentations sociales mobilisées ; le lien entre les représentations et la position énonciative ou narrative de la figure, etc. Pour ce faire, le protocole d'analyse doit être simplifié et adapté à l'étude d'un grand nombre d'émissions : en effet, il est difficilement envisageable de pratiquer une analyse aussi détaillée que celle appliquée au corpus test, à un nombre élevé d'émissions. Cela prendrait trop de temps et ne permettrait pas de croiser lesdites données.

Au vu de la complexité des variables en jeu dans le processus de mise en relation à l'homme du passé et au passé, de la nécessité d'un outil pour traiter un grand nombre d'émissions et du besoin de systématisation du recueil de données, nous avons conçu un outil qui prend la forme d'un questionnaire. Cette forme « questionnaire » a été choisie parce qu'elle oblige l'analyste à répondre à toutes les questions posées, qu'elle permet une systématisation du recueil de données et donc une possible comparaison entre les émissions, ainsi que des croisements de données (deux ou plus).

Élaboré grâce aux résultats de l'analyse du corpus test, ce questionnaire doit permettre de recueillir, non pas un maximum de données analysables (comme c'était le cas pour l'étude du corpus test), mais un maximum de données qui semblent servir l'analyse de la construction de

---

[205] On peut les rappeler sommairement ici : la première postule une variété observable de relations au passé selon plusieurs variables comme le public ciblé ; la deuxième postule que la construction d'une relation de proximité au passé, mais qui soit également scientifique, passe par la mobilisation de représentations sociales récurrentes et une identification claire de la couche de constitution des savoirs ; la troisième postule un changement actuel dans la relation à l'autre, changement qui tend au rapprochement de l'homme du passé par l'effacement du dispositif de médiation. La quatrième hypothèse (méthodologique) postule que la construction de la relation au passé naît du rapport croisé de quatre niveaux de discours et que ce sont les figures de médiation qui déterminent finalement cette construction.

la relation au passé. Ces éléments potentiellement significatifs se situent donc au niveau de l'énonciation, de la textualité (ou de la narrativité), des représentations et de la référentialité du discours. Une entrée par les entités présentes dans les émissions permettra de repérer les éventuelles figures et donc le type de construction au passé (puisqu'on postule que la figure détermine le type de relation proposé au passé). La démarche de constitution puis de tests et de modifications du questionnaire est finalement assez semblable à la constitution d'un questionnaire pour une étude de public à partir d'un échantillon d'entretiens.

Le questionnaire de recueil de données se compose de deux grandes parties[206] : 1) les données générales sur l'émission et 2) les données sur chaque entité présente dans l'émission. Ces deux parties se subdivisent de la façon suivante :

- les données générales sur l'émission concernent :
    - le contexte de diffusion de l'émission : chaîne, date, heure de diffusion, promesse (du générique, de l'annonce de l'émission sur la chaîne), durée, audience ;
    - la matérialité de l'émission : rythme, vocabulaire, esthétique[207], présence et ambiance musicale, types d'images utilisées, isotopies ;
    - le contenu de l'émission et son agencement (textualité) : présence des « couches » (de production des savoirs, reconstitutions, les deux), temporalités, agencement des syntagmes, sujets abordés, type de discours (narratif, descriptif, etc.), promesses du début de l'émission, contenu de la première scène, représentations de l'archéologie, apparition ou non des processus de recherche scientifique ;
    - l'énonciation : focalisation ou ocularisation, configuration énonciative générale, statut et position de la voix off dans l'énonciation.
- les questions sur chaque entité (instance télévisuelle, archéologue, vestige authentique, vestige reconstitué, homme du passé, instance spectatorielle) concernent[208] :
    - la présence en temps, en nombre d'instances ;

[206] Nous invitons le lecteur à se rapporter à l'annexe 10 présentant l'intégralité du questionnaire.

[207] Le terme « esthétique » est entendu ici au sens étymologique du mot, à savoir ce qui se rapporte au sensible, à la sensation laissée par l'émission. Rapportée à l'émission de télévision, elle désigne la sensation laissée par les images, les sons, les échelles de plan, les lumières, le montage, etc.. On cherche surtout à déterminer si l'émission ressemble plutôt à un documentaire, plutôt à un film pédagogique ou plutôt à une fiction ou une série policière par exemple.

[208] Les catégories de questions sont les mêmes pour toutes les entités, mais les questions sont bien sur adaptées au type d'entité. Par exemple, pour l'homme du passé, des questions supplémentaires concernent la matérialité de sa représentation ; pour le vestige, une distinction est faite entre le vestige authentique et le vestige reconstitué.

- le monde référentiel auquel elle appartient et renvoie, le statut référentiel ;
- la position temporelle, narrative (liens avec les autres entités) et énonciative (lien avec le spectateur et position dans l'énonciation) ;
- le contenu des propos, niveau cognitif, actions principales, dénomination, dispositif de présentation ;
- l'identification des représentations sociales mobilisées.

Seules les informations décrivant le contexte de diffusion de l'émission sont des données factuelles. Les autres données ne sont pas des données factuelles (sauf lorsqu'il s'agit de compter les interventions ou les temps de présence ou encore le nombre d'instances) mais des données qualitatives. Il s'agit par exemple de l'évaluation de l'ambiance musicale, du rôle d'une entité dans la narration, etc. Le recueil de ces données réclame ainsi une analyse attentive de chaque émission. Toutes ces données (factuelles ou qualitatives) peuvent potentiellement influer sur la représentation du passé et la relation proposée au spectateur et sont donc des variables potentielles.

Les questions sont, pour la plupart, des questions fermées pour faciliter leur traitement. Les « réponses » sont généralement à choix multiples : les listes de choix correspondant à chaque question ont été élaborées grâce à l'étude du corpus test sur Pompéi, aux études portant sur l'analyse de l'image de l'archéologie (dont une précédente étude : Schall, 2004). Plusieurs versions du questionnaire ont été testées sur les 13 émissions sur Pompéi et sur d'autres émissions du corpus.

1.1.2. Le recueil d'imagettes et de citations

Le recueil de ces données a été doublé par la mise en place d'un protocole de capture d'images et d'éléments de la bande son de chaque émission. Ce travail est réalisé avec *MédiaScope* à l'Inathèque[209]. Il s'effectue au premier visionnage de l'émission, tandis que le remplissage du questionnaire n'intervient qu'après le deuxième visionnage. Le premier visionnage a pour objectif de garder un ensemble de « citations » visuelles et langagières extraites de l'émission, pour plusieurs raisons. Conserver des traces des émissions permet d'appuyer les analyses réalisées ultérieurement et permet de citer des exemples qui appuient les analyses[210]. Ces images et extraits de la bande son facilitent aussi la comparaison des mises en scènes de plusieurs émissions

[209] Nous avons utilisé uniquement la fonction permettant des captures d'images mais pas la fonction de séquentialisation pour cette partie du travail.

[210] Garder des traces de l'émission se révèle essentiel pour un analyste qui ne peut pas mener toutes ses analyses à l'Inathèque de France à Paris. Si, à la fin de cette recherche, l'INA a ouvert d'autres centres de visionnage en France, il n'était pas possible de visionner ces émissions en dehors de l'Inathèque au moment de l'étude de ce terrain.

(la première apparition de l'archéologue dans tous les films, la lumière, les échelles de plans par exemple).

Le protocole suivi pour le recueil des images et des éléments de la bande son est simple : sont capturés, les premiers et derniers plans de chaque séquence, les premiers plans de l'intervention de chaque instance, les premiers plans de chaque lieu. On décrit aussi sommairement les éléments du discours et la bande son à côté des plans importants et l'on distingue l'articulation générale du film : générique, séquence 1, séquence 2, etc. On retranscrit également certains passages précis de la bande son pour conserver une trace du style, du ton et du vocabulaire employés par chacune des entités. Chaque émission a donc généré en moyenne 150 imagettes, accompagnées de citations ou de commentaires sur le contenu ou la forme des discours et du montage[211]. Ces documents sont une béquille permettant l'analyse du questionnaire.

1.1.3. Le traitement des données : une approche à la fois quantitative et qualitative

À partir de toutes ces données (les citations mais surtout les données issues du questionnaire), il est possible de distinguer *a posteriori* quelle est la figure-pivot de chaque émission, quelles sont les figures-intermédiaires, quels sont leurs rôles et quel est le système textuel de l'émission. Dans un second temps, les émissions sont classées en fonction de cette figure-pivot et étudiées grâce à des mesures quantitatives (tris à plat, tris croisés). Il s'agit par exemple de comprendre comment fonctionnent toutes les émissions qui ont pour figure-pivot l'archéologue.

Pour traiter les questionnaires, les logiciels *Excel* et *Modalisa* ont été utilisés en parallèle. *Modalisa* est un logiciel de création et d'analyse de questionnaires d'enquête qui permet 1) de créer des questionnaires ; 2) de saisir rapidement les réponses ; 3) de procéder à différents types de recodage des données[212] ; et enfin 4) d'analyser les données, en produisant un ensemble de tris à plat ou croisés. Le logiciel a surtout été utilisé pour rentrer les données des questionnaires et pour produire des ensembles de tris à plat[213]. Il a permis aussi des séries de tris croisés permettant de saisir l'impact d'une variable sur les autres[214].

Excel est un tableur souvent sous-exploité, qui permet d'établir notamment des croisements de données multivariés (avec plusieurs variables), par le truchement de tableaux croisés

---

[211] Voir annexe 11, un exemple des données recueillies pour deux émissions.

[212] Le recodage des données permet par exemple le classement de variables numériques, le regroupement de modalités de questions fermées, la fermeture de questions ouvertes, etc.

[213] Ces tris à plat permettent par exemple de quantifier le nombre d'émissions du corpus d'un genre particulier ou le nombre d'émissions présentant des reconstitutions du passé.

[214] Par exemple, pour évaluer l'importance du genre ou de la présence d'une entité en particulier sur les autres données, etc.

dynamiques[215] et qui permettent d'évaluer l'impact de plusieurs variables l'une sur l'autre. Pour cet exercice, le tableur nous a semblé plus flexible. Ces deux logiciels permettent donc une simplification dans le traitement automatique des données.

Les questionnaires ont donc d'abord été rentrés dans *Modalisa*. Un tri à plat sur l'ensemble des données nous permet de décrire l'ensemble du corpus (le nombre de documentaires, reportages ou docufictions ; le nombre d'émissions où toutes les entités sont présentes, etc.). Cette approche permet d'établir un étalon décrivant l'image générale de l'archéologie et du passé dans le corpus. Grâce à ces données et à l'observation des captures d'écran de chaque émission, nous avons déterminé la figure-pivot de chaque émission et nous avons donc classé les émissions en fonction de celle-ci (nous développerons ci-après). Chaque groupe d'émissions construit un rapport très différent au passé, que nous expliquons grâce aux données du questionnaire. Une série de tris croisés a permis d'étudier l'impact des figures-pivots sur la relation proposée au passé. Cette étape du travail relève ainsi d'une approche qualitative parce que le travail de repérage des figures repose sur la prise en compte d'un nombre important de données, recueilli pour chaque émission qui s'appuie sur les captures d'écran et les citations issues des émissions. Une fois les groupes de films réalisés, un traitement statistique permet d'évaluer les caractéristiques de chaque groupe défini. L'approche est donc à la fois « qualitative » et « quantitative ».

1.2. La constitution du corpus de cinquante et une émissions

La sélection du corpus d'analyse répond, comme ce fut le cas pour le corpus test, à une série de choix et de critères garantissant sa cohérence et son homogénéité. Nous en rappelons quelques règles et proposons ensuite quelques données générales sur les 51 émissions retenues.

[215] Un tableau croisé dynamique est un tableau interactif qui permet d'effectuer une synthèse rapide et croisée à partir d'une liste de données. Il suffit de rentrer les variables que l'on veut croiser en colonne ou en ligne dans un tableau, pour évaluer l'impact de telle ou telle variable sur une ou plusieurs autres données. Par exemple, on peut croiser le genre, l'année diffusion et la présence de l'homme du passé pour voir s'il existe une corrélation entre l'année de diffusion et la présence ou non d'une représentation de l'homme du passé, selon le genre de l'émission. Ceci n'est qu'un exemple et des croisements bien plus simples ou au contraire, plus complexes, peuvent être effectués simplement.

1.2.1. Les critères de choix des émissions

La constitution de ce corpus d'analyse a répondu aux mêmes règles que la constitution du corpus test : il ne s'agit pas de viser la représentativité, mais plutôt la cohérence et la diversité des types d'émissions retenues. À partir de tous les documents sur l'archéologie à la télévision hertzienne (les 1977 émissions du corpus de référence), le premier critère de sélection correspond au choix de trois thèmes, plus celui de Pompéi[216]. Comme dit précédemment, il est possible que les thèmes archéologiques jouent sur la relation proposée à l'autre dans ces émissions. Il est donc important de garantir la cohérence du corpus à partir d'un nombre restreint de thèmes. À partir de ces quatre thèmes, on a sélectionné de façon aléatoire une douzaine d'émissions pour chaque, en essayant de faire varier le genre, la date et la chaîne de diffusion[217]. Nous obtenons donc 51 émissions ou reportages, soit 35 heures de programmes. Le nombre d'émissions retenues correspond à une impression de saturation du corpus. Il correspond également à un nombre assez important d'émissions, qui permet d'introduire de la diversité dans les émissions, mais qui reste facilement traitable. Par ailleurs, plusieurs études portent sur des corpus équivalents. Par exemple, l'étude doctorale d'Igor Babou (1999) analyse un corpus de 56 émissions télévisées.

Plusieurs raisons expliquent le choix des quatre thèmes. Le choix du thème de Pompéi a été expliqué précédemment, nous n'y reviendrons donc pas. Le thème de l'homme préhistorique a été choisi en partie suite au succès des docufictions de Jacques Malaterre. *L'odyssée de l'espèce* (2003) puis *Homo Sapiens* (2005) et enfin *Le sacre de l'Homme* (2007) ont provoqué un intérêt sans précédent du public pour nos lointains ancêtres et surtout, ont déchaîné les passions des journalistes et les études de chercheurs en communication (comme nous l'avons vu dans la première partie de ce mémoire). Le choix d'un de ces films nous semble ainsi inévitable[218]. Le thème de la préhistoire est également intéressant parce qu'il soulève la question des origines de l'homme et donc, de notre filiation biologique et symbolique à l'homme préhistorique. Les enjeux que ces questions soulèvent débordent le domaine scientifique pour intégrer des questionnements sociaux, voire philosophiques. Les enjeux identitaires sont grands autour, par exemple, de la théorie du berceau unique ou multiple de l'humanité ; la question de l'« évolution » ou de la « création » de l'homme ; la question de l'éviction ou de l'extinction des

---

[216] Les 13 émissions du corpus test sont réinjectées dans ce corpus pour permettre une comparaison avec nos premiers résultats. La confection du questionnaire ayant été réalisée grâce à ce corpus, il semble normal de l'inclure dans le corpus final. Mais ici, les émissions ne sont plus considérées dans leur individualité et leur singularité, mais bien en comparaison avec d'autres émissions.

[217] L'annexe 12 présente les résumés des 51 émissions et l'annexe 13 présente un tableau récapitulatif des genres, dates et chaînes de diffusion de ces émissions.

[218] Nous avons visionné les trois docufictions ainsi que les making-off et les versions longues qui les accompagnent en dvd, mais nous ne sélectionnons qu'*Homo Sapiens* dans ses versions courtes et longues pour intégrer ce corpus ; les autres films présentent, à peu de choses près, les mêmes caractéristiques.

autres espèces, etc. Tous ces débats discutent finalement de ce qu'est l'Humain, d'où il vient et de quoi il est capable. Le nombre d'émissions sur le sujet est nettement plus élevé que celui sur Pompéi[219]. Treize d'entre elles ont été choisies de manière aléatoire. Nous avons simplement veillé à la diversité de ces émissions en termes d'années de diffusion, de chaînes et de genres.

Pour introduire de la variété dans notre corpus, nous avons aussi sélectionné deux autres thèmes moins répandus, moins « archétypaux » de l'archéologie. Le Moyen-Âge est un sujet peu représenté à la télévision (100 diffusions de 1995 à 2008) et est une période intéressante dans la mesure où elle s'accompagne de connotations souvent négatives : la période est encore méprisée, vue comme une période sombre et étrange (Sot, Guerreau-Jalabert, Boudet, 1997). On peut supposer qu'il est probablement plus difficile de provoquer un investissement positif de la part des spectateurs à l'égard de cette période. Dix émissions sur le Moyen-Âge ont été choisies de manière aléatoire, en veillant toujours à la diversité des émissions en termes d'années de diffusion, de chaînes et de genres.

Le quatrième thème (les momies) est un thème qui se réfère à l'objet d'étude archéologique plus qu'à une époque ou à un site donnés. Il présente l'avantage de pouvoir couvrir un autre grand sujet archétypal, l'Égypte, mais aussi des destinations et périodes moins connues. L'intérêt de ce thème est également dans le vestige lui-même, qui peut provoquer des sentiments contrastés. Les momies font résonner des questions sensibles autour de la mort et des croyances religieuses ou cultuelles liées à la vie après la mort. La momie peut engendrer un malaise ou un intérêt morbide, et présente ainsi une forte charge émotionnelle. Par ailleurs, de nombreux récits circulent sur les momies : il s'agit notamment de films d'épouvantes autour des malédictions frappant ceux qui s'approchent des momies[220]. Une soixantaine de films archéologiques portent sur les momies de 1995 à 2008 : nous en avons choisi dix en visant une variété de chaînes, d'horaires et d'années de diffusion.

Enfin, au cours de la constitution du corpus sur les momies, nous avons retenu cinq émissions concernant une momie préhistorique désormais célèbre : Ötzi. La momie, vieille de 5000 ans a été découverte dans un glacier Alpin en 1991. Il a paru intéressant d'intégrer au cor-

---

[219] 529 diffusions concernent la préhistoire de 1995 à 2008, répartis comme suit : 120 émissions ou extraits d'émissions sur les grottes décorées, 260 sur la préhistoire jusqu'au néolithique, 149 sur les origines de l'homme.

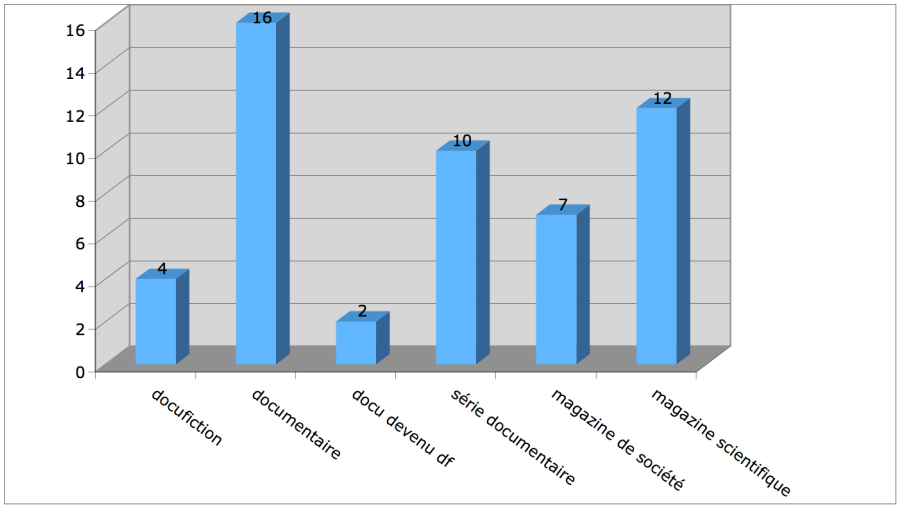
[220] La malédiction du pharaon est une légende contemporaine qui a pris naissance au début du XXe siècle. On ne sait pas exactement qui en est l'initiateur, mais les médias de l'époque en ont fait une légende de renommée internationale. Elle prétend que certains membres de l'équipe d'archéologues ayant exhumé la momie du pharaon Toutankhamon seraient morts de cause surnaturelle, suite à une malédiction du souverain défunt. En effet, plusieurs membres de l'équipe d'Howard Carter, sont morts quelques années après la découverte et notamment le plus illustre, Lord Carnarvon, le commanditaire des fouilles. Depuis (et même un peu avant, mais de manière plus romantique avec Théophile Gautier), la littérature en a fait un thème, puis la bande dessinée (*Tintin et les sept boules de cristal* par exemple), comme les médias en général et le cinéma en particulier (on pense notamment à *La malédiction du pharaon* de Lucio Fulci en 1982, *La momie* en 1932 ou plus récemment ses remakes avec les deux volets de *La momie* en 1999 et 2001).

pus ces émissions, centrées sur le même personnage, avec les mêmes savoirs sur les conditions de sa mort. Et puis, elles se centrent à la fois sur la préhistoire et sur le thème des momies, ce qui fait d'Ötzi un thème hybride.

Finalement, nous obtenons donc un corpus varié en termes de genres, de contexte de diffusion et de types de films, autour de quatre sujets, dont deux sont empreints de très fortes représentations sociales (Pompéi et les hommes préhistoriques surtout), trois sont l'objet de nombreux récits circulants, notamment fictionnels (Pompéi, les hommes préhistoriques et les momies). Le Moyen-Âge enfin, est une période moins connue et moins appréciée. Ces quatre thèmes peuvent potentiellement offrir une variété de rapports à l'autre, fondés alternativement sur un fort imaginaire ou au contraire sur le vestige ou la démarche archéologique, etc.

1.2.2. Données générales sur le corpus

L'analyse du corpus à partir de tris à plat nous permet de dégager une description générale de l'ensemble des cinquante et une émissions : les genres présents dans le corpus, les représentations les plus fréquentes, etc.[221]. Pour l'heure, on peut décrire quelques données sur le contexte de diffusion de ces émissions, afin d'apprécier la variété des émissions retenues.

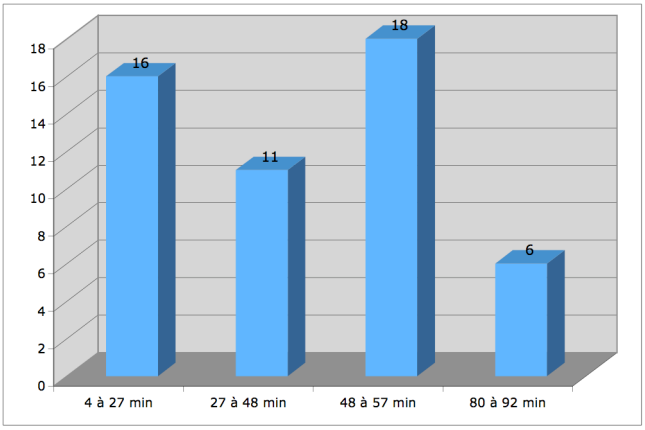


Graphique 13 : Répartition des émissions du corpus selon leur genre.

Le corpus se compose donc de cinquante et une émissions diffusées à la télévision hertzienne française de 1995 à 2008. Sur ces 51 émissions, 32 appartiennent à la famille « docu » (16 documentaires, 10 séries documentaires, 4 docufictions, 2 documentaires récemment deve-

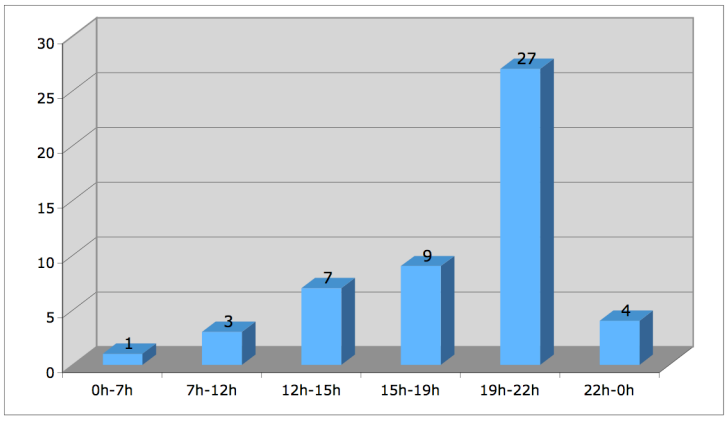
[221] Ces données ne figurent pas dans ce mémoire parce qu'elles ne présentent pas d'intérêt au regard de notre questionnement : elles permettent simplement de décrire des représentations dans le corpus en général et de fonder un étalon utile à l'évaluation de l'impact des figures sur le dispositif. Ce qui nous intéresse, c'est la manière dont ces données participent à l'élaboration de plusieurs relations à l'autre.

nus docufictions dans les bases de l'Inathèque) et 19 sont des reportages dans des magazines (7 magazines de société et 12 magazines scientifiques). Les émissions diffusées entre 2000 et 2004 sont légèrement surreprésentées par rapport au corpus de référence, ainsi que les docufictions[222]. Enfin, deux films ont été diffusés pendant cette période, mais produits avant 1995[223].



Graphique 14 : Répartition des émissions du corpus selon leur durée.

La durée de chaque émission ou reportage se situe entre 4 et 92 minutes : 16 durent de 4 à 27 minutes, 11 durent de 27 à 48 minutes, 24 durent de 48 à 92 minutes. L'ensemble du corpus représente 2110 minutes, soit un peu plus de 35 heures de programmes.

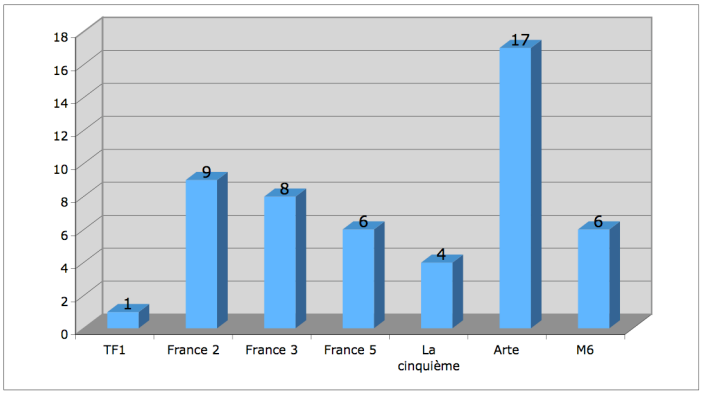


Graphique 15 : Répartition des émissions du corpus selon leur horaire de diffusion.

[222] Deux raisons expliquent la surreprésentation du docufiction dans le corpus. Il nous semblait d'abord plus intéressant de chercher une diversité dans les émissions du corpus qu'une représentativité et donc, il nous semblait plus important d'introduire un nombre plus élevé de docufictions plutôt que de respecter sa faible représentation dans le flux télévisuel. Ensuite, on l'a vu, le docufiction est un « genre » actuel et problématique. Il nous semblait intéressant de voir si plusieurs docufictions proposent ou non la même relation au passé et avec les mêmes problèmes dans l'utilisation de ses reconstitutions.

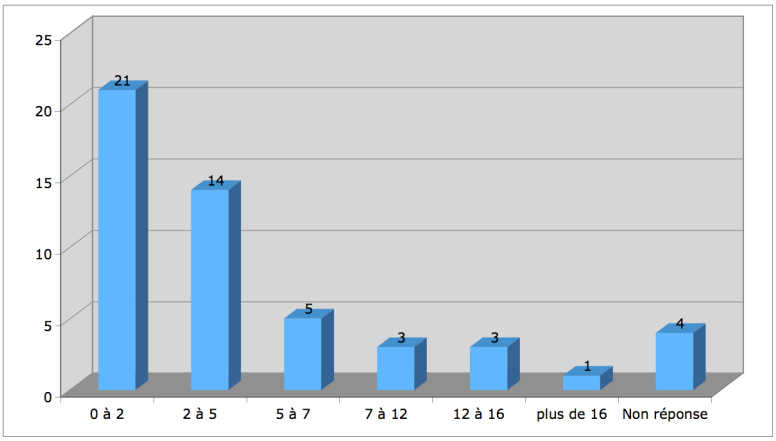
[223] *Construire et vivre à Pompéi* a été produit en 1980 mais a été rediffusé de nombreuses fois à la télévision et le documentaire *Autopsie d'une momie* diffusé en 1996, a été produit en 1986.

Environ la moitié d'entre elles (27 émissions) a été diffusée à une heure de grande écoute, entre 19h et 22h (*access prime time* et *prime time*), domination qu'on ne retrouve pas aussi nettement dans le corpus de référence[224].



Graphique 16 : Répartition des émissions du corpus selon leur chaîne de diffusion.

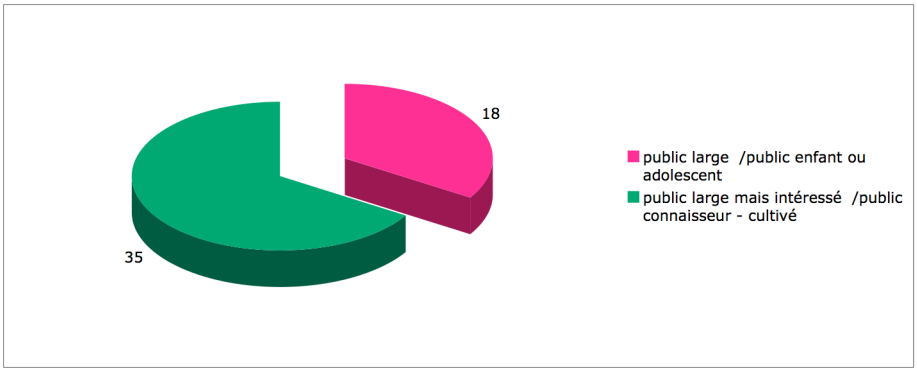
Arte et La Cinquième ont diffusé 21 de ces émissions et 23 ont été diffusées sur France 2, France 3 et France 5 (service public). Un seul reportage vient de TF1 et 6 de M6. Les productions diffusées sur TF1 et M6 sont extraites de magazines de société ou de magazines scientifiques.



Graphique 17 : Répartition des émissions du corpus selon leur audience.

Les audiences globales de ces productions s'échelonnent entre 0,1 et plus de 16 %. Plus de 70% de ces productions n'ont recueilli que 0,1 à 5 % d'audience. Il n'apparaît pas de lien entre le genre et l'audience ou le thème et l'audience, mais plutôt entre la chaîne et l'audience. Les productions diffusées sur TF1, France 2 et France 3 recueillent de toute façon, une meilleure audience que les émissions diffusées sur les autres chaînes.

[224] Dans le corpus de référence, les émissions sont réparties assez équitablement dans la journée, mais la tranche 12h-19h est privilégiée pour la diffusion de ces émissions



Graphique 18 : Répartition des émissions selon le public ciblé (estimation).

Enfin, au vu de l'horaire et de la chaîne de diffusion, on estime les publics ciblés par ces émissions : 18 s'adressent clairement à un large public et 35, à un public plus intéressé.

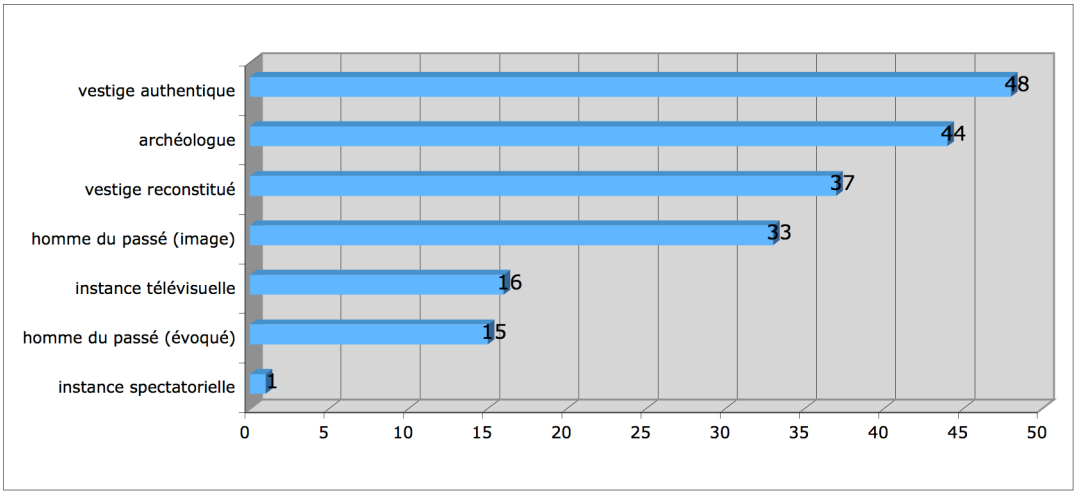
Pour conclure sur cette rapide description, le corpus dont on dispose n'est pas représentatif du corpus de référence mais propose une variété qui peut laisser envisager une diversité optimale de relations proposées au passé.

2. Constitution de quatre groupes d'émissions en fonction des figures

Cette section explique la manière dont les émissions du corpus ont été réparties en quatre groupes, qui correspondent à quatre constructions d'une relation au passé. En fait, nous avons d'abord recensé les entités présentes dans les émissions, puis nous avons identifié parmi elles, les figures de médiation de chaque émission.

2.1. Les entités présentes dans les émissions du corpus

La première étape de la constitution de ces quatre groupes est le repérage des entités présentes dans chaque émission.

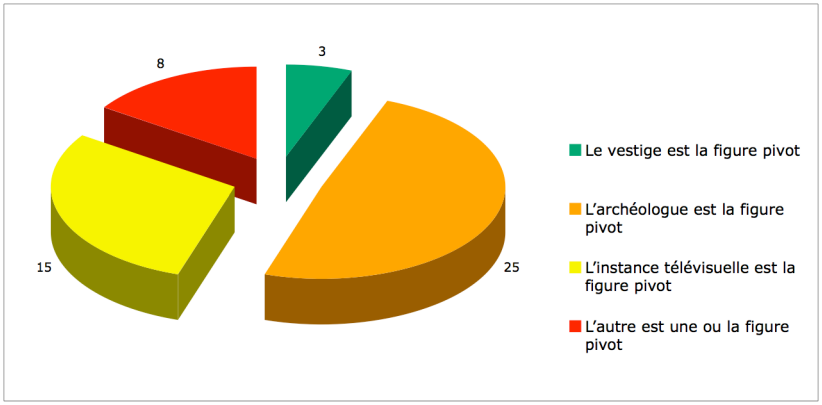


Graphique 19 : Répartition des entités présentes dans les émissions.

Comme nous nous y attendions, six entités apparaissent dans les émissions du corpus mais elles ne fonctionnent pas toutes comme des figures : l'archéologue est présent dans 44 émissions, le vestige authentique dans 48, le vestige reconstitué dans 37 émissions. Ensuite, 33 émissions représentent l'homme du passé à l'image et 15 l'évoquent seulement ; l'instance télévisuelle (présentateur ou plus rarement réalisateur) apparaît dans 15 émissions, et l'instance spectatorielle, dans 3 émissions. La combinaison de ces entités la plus répandue est « archéologue > vestige > homme du passé » (19 films) ; 10 films présentent la même combinaison mais sans l'homme du passé à l'image ; 15 présentent une combinaison similaire mais avec une instance télévisuelle ; 2 émissions mettent en scène l'instance télévisuelle et le vestige seulement et enfin, 2 présentent uniquement l'homme du passé et 3, uniquement le vestige.

2.2. La classification des émissions en quatre groupes en fonction du repérage de la figure-pivot

Pour chaque émission et grâce aux données recueillies *via* le questionnaire, il a été possible de répartir nos émissions en fonction de la figure-pivot qu'elles mettent en scène.



Graphique 20 : Répartition des émissions du corpus en fonction de leur « relationnalité ».

Le graphique 20 montre la répartition des émissions en fonction des quatre configurations principales sont observées dans le corpus :

- lorsque le vestige est la figure-pivot au centre du dispositif, sans autre figure de médiation, c'est surtout une relation imaginaire au passé qui est construite (3 émissions) et une relation de délectation à l'objet ;
- lorsque l'archéologue est la figure-pivot, l'émission porte surtout sur l'archéologie et le travail de recherches visant à la reconstitution du passé ; le rapport à l'autre est plus scientifique et cognitif (25 émissions). La relation au passé semble secondaire, mais est attestée scientifiquement ;
- lorsque l'instance télévisuelle est représentée, elle est presque toujours la figure-pivot (ce qui n'est pas le cas des autres entités) et elle fait significativement changer les figures de l'archéologue, du vestige, de l'autre : cette configuration propose surtout un lien à l'entité télévisuelle, à la chaîne plus qu'un lien au passé. C'est finalement sa propre capacité à « faire voyager » ou « faire connaître » qui est mise en scène, au détriment de ce rapport au passé (15 émissions) ;
- lorsque l'homme du passé devient la figure-pivot, qu'il soit en présence de l'archéologue ou non, ces émissions proposent une relation forte au passé, basée sur l'identification à l'homme du passé (8 émissions). Cette identification repose principalement sur la reconstitution réaliste du passé et s'apparente à l'immersion en milieu muséal. Comme on le verra, c'est cette configuration qui peut poser plus de problèmes d'interprétation, bien que toutes les émissions de cette configuration n'en posent pas.

On propose d'appeler ces quatre groupes d'émissions, des « relationnalités » : ce terme ne désigne pas simplement la combinaison de figures ou simplement une configuration énonciative, mais véritablement, une stratégie de construction de la relation au passé reposant sur le choix d'une figure-pivot, qui fait office de tiers dans la médiation. Ces quatre relationnalités

proposent quatre « processus de mise en relation à l'autre », des processus qui « font être » le passé ou non. Nous discuterons la notion dans le dernier chapitre, mais pour le moment, il s'agit de décrire ces quatre relationnalités. Ce qui est déterminant ici est bien le rôle des figures et ce classement en quatre groupes est secondaire. Cependant, il permet de montrer comment chaque figure-pivot et les éventuelles figures-intermédiaires jouent sur l'ensemble du dispositif et sur la construction de la relation au passé.

Conclusion du chapitre V

Ce chapitre a décrit le protocole de recueil et d'analyse des données ainsi qu'un corpus d'analyse de 51 émissions (soit 35 heures de programmes). Ces outils sont des propositions méthodologiques destinées à l'étude de la relation au passé proposée dans ces émissions. Ces propositions conduisent à l'identification de quatre constructions observables de la relation au passé.

Il s'agit maintenant d'analyser comment se construisent les relations au passé, à partir des figures de médiation que les émissions mettent en scène. Cette étude nous permettra de vérifier nos hypothèses théoriques et méthodologiques et d'affiner notre modèle d'analyse de la médiation du passé.

CHAPITRE VI

QUATRE CONSTRUCTIONS POSSIBLES D'UNE RELATION AU PASSÉ

Ce sixième chapitre décrit et analyse les quatre « relationnalités » identifiées dans le corpus, qui sont autant de constructions d'une relation au passé différentes. Chaque relationnalité a un « degré » (la relation au passé est plus ou moins directe ou distanciée et offre une place différente au spectateur par rapport au passé) ; une « forme » (elle intervient à des niveaux de discours différents, elle utilise des matières de l'expression différentes) ; et des « effets » sur l'interprétation du passé, mais aussi du discours scientifique. Le degré, la forme, la matérialité et les effets potentiels de chaque relationnalité sont analysés grâce aux tris croisés réalisés à partir du questionnaire[225]. Ce n'est que dans le chapitre suivant que nous discuterons des apports des notions de figure et de relationnalité pour l'étude de la construction de la relation au passé.

Le découpage de ce chapitre correspond au quatre relationnalités. La première section décrit les émissions qui ont pour figure-pivot le vestige et que l'on désigne sous le terme de « centration-objet ». La deuxième section renvoie aux émissions qui ont pour figure-pivot l'archéologue et qui proposent une « célébration de la trouvaille ». La troisième section décrit les émissions qui ont pour figure-pivot l'instance télévisuelle et qui proposent une « célébration de la mise en images ». La quatrième section analyse les émissions qui ont pour figure-pivot l'homme du passé et qui proposent une « symbiose avec le passé ». Elle est plus développée que les trois autres parce qu'elle correspond aux émissions les plus récentes, celles qui précisément se centrent plus sur l'homme du passé et tentent d'instaurer entre lui et le spectateur, une proximité. Nous verrons que ce changement de regard sur l'autre a de nombreuses conséquences intéressantes sur le fonctionnement sémiotique du dispositif.

[225] Pour donner un aperçu du corpus, chaque émission est citée au moins une fois. Ce sont les extraits des émissions les plus représentatives qui exemplifient nos arguments.

1. Le vestige est la figure-pivot : la « centration-objet »

Le premier type d'émissions se centre sur le vestige et évacue toute autre figure. C'est une relation de type « centration-objet » qui concerne trois émissions de notre corpus[226] (soit 1,5% des émissions du corpus). Nous décrivons les degrés et formes de cette relationnalité, puis les modalités de sa construction (en particulier à travers la construction d'un vestige porteur de connaissances mais peu référentiel), pour enfin analyser les effets potentiels de ces émissions sur le public.

1.1. Degrés et formes de la centration-objet : une relation centrée sur le vestige

L'objectif de ce type d'émissions est de faire découvrir un vestige ou un site, tant et si bien que toutes les autres figures sont éliminées : l'archéologue, l'instance télévisuelle et l'homme du passé sont seulement évoqués ou même complètement absents. Le vestige archéologique est la figure-pivot du dispositif, telle que nous l'avons décrite ci avant (chapitre IV). Nous obtenons alors schématiquement, une relationnalité du type :



Figure 3 : Représentation schématique de la Centration-objet[227].

La relation au passé est mise à distance (degrés), elle repose sur une mise en valeur de l'objet archéologique et moins sur la capacité référentielle du vestige (formes), il en résulte une relation d'abord cognitive et imaginaire à l'autre (effets). Analysons maintenant ses modalités de construction.

1.2. Les modalités de construction d'une relation de contemplation de l'objet

La construction de la relation au passé passe d'abord par une esthétique et par une place particulière accordée au vestige. Ensuite, il existe deux « sous-configurations » en fonction de la représentation offerte du passé par ces émissions.

---

[226] *Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères* (« Palettes »), *Le biface* (« Archimède »), *Pompéi* (« L'aventure humaine »).

[227] Dans ce type de schéma, les liens établis entre les entités dans le dispositif sont figurés par la ligne du dessus, tandis que le lien énonciatif est figuré par la ligne du dessous. « VO » désigne la Voix Off.

1.2.1. Une esthétique documentaire

Ces trois émissions présentent une esthétique plutôt documentaire (montage *cut*, avec peu d' effets, peu de musique), peu de variations dans le ton (très professoral) de la voix off, et un vocabulaire précis et scientifique qui n'est pas expliqué. Ainsi, dans *Le biface* (« Archimède »), la voix off annonce que « la maîtrise de la taille du biface apparaît dans plusieurs régions, dès l'acheuléen » mais n'apporte pas d'explication sur ce qu'est un biface[228] ou l'acheuléen[229]. Le film présente également deux textes, un au début et un à la fin, qui donnent plus d'explications sur le contexte historique d'apparition du biface et l'utilisation de l'outil. L'apport d'informations est ainsi relégué dans des textes écrits : il y a peu ou pas de recherche de vulgarisation des connaissances.

Les spécialistes et archéologues sont absents physiquement du film mais évoqués, soit dans le paratexte comme locuteur responsable du discours (c'est vrai pour *Le biface* et toute la série dont le film est tiré) soit dans le discours même (dans *Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères* la voix off cite les théories de différents archéologues ou historiens de l'art). Ainsi, le discours est-il attesté par une instance absente. L'archéologue n'est donc pas une figure de médiation, mais permet d'authentifier le discours.

1.2.2. La place du vestige : une décontextualisation favorisant la délectation

Ces dispositifs, vidés de toute présence humaine, réservent une place centrale au vestige : il s'agit alors d'une invitation à la délectation qui pourrait être comparée à l'expérience proposée par la muséologie d'objet, dont le mode de fonctionnement et la présentation sont fondés sur les objets de collection (Van Mensch, 1987). Et comme dans la muséologie d'objet, la structure énonciative est effacée : les locuteurs s'effacent derrière le vestige. Ces émissions sont centrées sur le vestige authentique[230] ou en cours de reconstitution (artefact)[231].

Le statut des vestiges est parfois ambigu. Dans *Le biface*, une reconstitution (et donc une icône) du biface est construite devant nos yeux, mais la voix off le désigne comme s'il s'agissait d'un vestige authentique, en utilisant le temps présent pour décrire ses fonctions et utilités (présent de vérité générale). Dans *Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères*, le vestige est authentique, mais certaines images sont des restitutions et des schémas (icônes) et aucune marque discursive ne permet de le savoir.

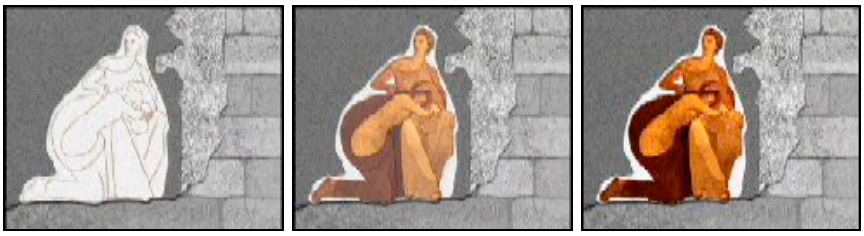
---

[228] Le biface est un outil préhistorique constitué d'une pierre taillée sur deux faces et caractéristique des périodes anciennes de la préhistoire.

[229] L'acheuléen est une période préhistorique qui s'étend de -1,3 Ma à -300.000 ans.

[230] *Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères* (« Palettes ») présente une fresque de la villa des Mystères à Pompéi et *Pompéi* (« L'aventure humaine ») nous fait visiter le site actuel de Pompéi.

[231] Dans *Le biface,* la taille du biface est reconstituée.



Plans extraits de Cérémonies Secrètes : grande peinture de la villa des Mystères *: un schéma explicatif est inclus dans l'image de la fresque pour expliquer sa fabrication*

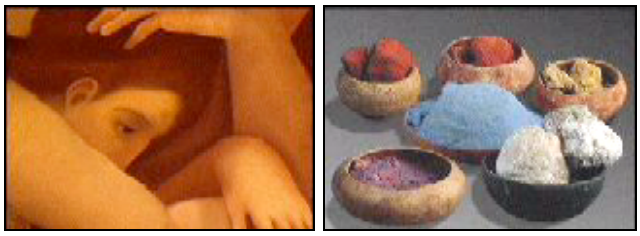
Finalement, il semble que les qualités plastiques, esthétiques du vestige priment sur le lien qu'il peut offrir au passé (sa référentialité) ou du moins, qu'elles soient plus mises en avant par la mise en scène.

La construction de ces trois émissions suit un plan thématique, comme le ferait un cours d'histoire de l'art ou d'archéologie : on décrit la forme, les techniques, les matériaux, la datation, l'utilisation du vestige, etc. Par exemple, tous les films de la série dont est extrait *Le biface* sont toujours construits de la même manière : ils débutent par une plage de silence de deux minutes, durant laquelle on voit le vestige en train d'être reconstitué en gros plan. Des bruits de percussion provenant de la scène constituent le seul élément de la bande sonore. Cette plage de « silence » ou du moins de « non-verbal » est très exceptionnelle dans le corpus et invite clairement le spectateur à l'observation, voire à la contemplation du vestige.



Plans extraits du film Le biface *: gros plans sur les mains qui taillent un biface.*

L'objet est ensuite montré en très gros plans, dans les mains de celui qui le reconstitue, sur un fond noir et éclairé par un doux clair-obscur. Ainsi décontextualisé, le vestige est plongé dans une sorte d'intemporalité : on ne sait pas s'il est dans le monde de la production de la connaissance ou dans un monde passé. On ne voit que les mains de l'homme qui le taillent et pas son corps. Il pourrait donc être un archéologue (ce qu'il est probablement en réalité) ou bien une représentation de l'homme du passé, mais aucun indice ne permet de le savoir. De la même manière, la fresque qui fait l'objet de *Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères* est filmée en gros plan, elle n'est pas contextualisée dans le site de Pompéi (on ne montre pas la villa des Mystères dans laquelle elle se situe encore aujourd'hui) et les vestiges qui permettent de l'expliquer, de la comprendre (comme les pots de pigments retrouvés dans une autre villa de Pompéi par exemple) apparaissent sur un fond gris, comme flottants dans le vide.



Plans extraits de Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères *: la fresque et des pots de pigments en gros plans.*

Dans *Pompéi* (« L'aventure humaine »), les vestiges pompéiens apparaissent aussi le plus souvent décontextualisés du site même : ils sont le plus souvent filmés en gros plans et séparés tant du monde présent que du monde passé et les plans larges montrant l'ensemble du site sont rares.



Plans extraits de Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères *: quelques vestiges pompéiens.*

Cette impression de vide autour du vestige, oriente le spectateur vers un rapport direct à l'objet, comme c'est le cas là encore dans la muséologie d'objet : les gros plans sont multipliés, la musique est très rare (complètement absente pour *Le biface*), une voix off qui n'est pas omniprésente et laisse des plages de contemplation au spectateur, le rythme lent et l'absence d'effet de style (flou, ralenti) y contribuent. Coupant ainsi le vestige de son monde d'origine et de son monde de présentation, le dispositif centre toute l'attention et la tension sur les caractéristiques formelles du vestige ou pour ainsi dire ses caractéristiques « ontologiques ». Ce type de films restitue ainsi le vestige comme un bel objet d'abord, support de délectation. Par ailleurs, à la fin de *Pompéi* (« L'aventure humaine ») la voix off nous invite bien à la contemplation du site :

> « Le rideau est tombé, brutalement, le 24 août 79, mettant fin à cette représentation permanente qu'était la vie des Pompéiens. Réjouissons-nous de pouvoir être les *spectateurs*[232] de cette pièce interrompue seulement pendant quelques siècles... »

Le dispositif offre ainsi une reconnaissance de la valeur esthétique de l'objet plus que de sa valeur symbolique, c'est-à-dire sa capacité à représenter le passé. Sa capacité référentielle vers l'univers du passé est, si ce n'est disparue, au moins peu mise en avant.

Néanmoins, il ne perd pas sa valeur scientifique et le vestige est un document porteur de connaissances. Dans *Le biface* ou *Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères*, on voit particulièrement bien comment la connaissance est construite à partir du vestige. Le biface et la fresque sont une « entrée » dans le monde de la connaissance sur le passé. C'est donc en sortant

[232] L'italique, dans les citations issues des films, pointe les termes que nous jugeons importants.

le vestige de tout contexte (celui de la présentation et celui du passé) que la connaissance sur le passé est offerte : la médiation du passé passe donc exclusivement par le vestige. Enfin, la connaissance porte sur le vestige en lui-même mais très peu sur l'identité, la personnalité ou l'histoire de l'homme du passé.

Pour ces trois émissions, l'objet patrimonial représente et condense des valeurs et des représentations qui sont portées par l'homme du passé dans les reconstitutions d'autres films (des autres relationnalités). Les valeurs du passé et des hommes du passé sont donc investies sur un objet patrimonial, comme c'est le cas pour la muséologie d'objet. Le vestige est donc bien la figure-pivot du dispositif, en ce sens qu'il condense les valeurs et représentations habituellement mobilisées sur l'archéologie ou l'homme du passé, qu'il organise la syntagmatique de l'émission (le plan de l'émission se calque sur ses caractéristiques), qu'il est en lien direct avec le spectateur (proxémie provoquée par la multiplication des gros plans) et qu'il est le sujet du discours de la voix off.

1.2.3. Deux possibilités : le rôle du mode de représentation du passé

Comme nous allons le voir, le mode de représentation du passé joue également de manière sensible sur la construction de la relation au passé. Deux possibilités sont observables à l'intérieur de cette relationnalité : l'homme du passé est évoqué verbalement uniquement (deux émissions) ou bien l'homme du passé est évoqué à l'image (une émission).

Dans *Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères* et *Le biface*, l'homme du passé est tout à fait absent et la voix off ne fait que l'évoquer verbalement, ce qui a pour effet de centrer plus encore, l'attention sur le vestige.

Pompéi (« L'aventure humaine ») se centre de la même manière sur le vestige, mais introduit « l'idée » de l'homme du passé dans le discours. Le documentaire présente Pompéi et son histoire en évoquant l'homme du passé de plusieurs façons. Il est d'abord évoqué verbalement. Par exemple, la voix off raconte l'histoire de Julia Félix, qui fabriquait du miel et vivait dans une maison qu'on aperçoit alors à l'image. Il est aussi évoqué par des sons, des ambiances, des extraits assez courts de fictions (procédé que nous avons précédemment désigné sous le terme de « recontextualisation »). Et puis, des extraits du péplum *Les derniers jours de Pompéi* (Caserini, Rodolfi, 1913) servent également à illustrer la panique des habitants après l'éruption du Vésuve. Mais cette utilisation du péplum n'a pas de valeur didactique, pas plus que les diverses recontextualisations : elles n'illustrent pas, ne permettent pas de comprendre. Par ailleurs, la voix off commente le péplum et sa réalisation et non ce à quoi il fait référence. Il sert donc à renvoyer au film et non au référent réel (à savoir, l'éruption de 79). Cette référence au péplum sert à dramatiser le discours plus qu'à illustrer le passé.



Plans extraits de Pompéi *(« L'aventure humaine ») : un extrait du péplum de 1913. La voix off explique : « Ces images ont probablement été tournées durant la violente éruption de 1906. Le méchant [du film], c'est lui. » et la voix off explique les rapports entre les personnages du film (et non ce qu'il illustre de l'éruption de 79).*

En fait, l'homme du passé est bien présent dans ce documentaire, mais il est irréalisé, fantomatique, comme « en creux ». Fréquemment néanmoins, la caméra semble offrir au spectateur, une ocularisation interne censée mettre le spectateur dans la position d'un homme du passé. C'est le cas par exemple, lorsque la caméra bouge comme si elle était [portée par] un personnage fuyant après l'éruption du Vésuve. Il s'agit bien de mettre le spectateur dans une ambiance, sans pour autant lui « imposer » une représentation fixe du passé. Enfin, l'homme du passé est aussi évoqué dans cette émission, par comparaison aux Napolitains d'aujourd'hui. Des scènes de marchés ou de récoltes sont commentées par la voix off qui souligne les différences et surtout les points communs avec les Romains antiques.



Plans extraits de Pompéi *(« L'aventure humaine ») : la voix off a décrit les fresques de Pompéi et particulièrement celles représentant des commerces. Elle annonce : « Mais ces métiers se retrouvent toujours aujourd'hui, à 14km de Pompéi dans les rues de Naples ». Ensuite, plusieurs plans fixes et des sons du marché s'enchaînent tandis que la voix off commente la richesse de l'agriculture napolitaine actuelle, et souligne les similarités avec l'antiquité.*

Mais là encore, cette évocation de l'homme du passé reste vague et les Napolitains actuels ne sont pas vraiment identifiables en tant qu'êtres mais sont plutôt des brides de corps. Ces modes de présence fantomatique de l'homme du passé ne font finalement qu'imprégner une part d'humain au site, qui n'apparaît pas dans les deux autres films.

1.3. Les effets potentiels de la construction d'une relation cognitive et imaginaire au passé

Même avec ces évocations furtives de l'homme du passé, ces trois émissions ne permettent pas de se le représenter sans connaissance préalable. La relation instaurée au passé est dite « cognitive » en cela qu'elle décrit le passé comme objet de savoirs et que l'homme du passé et le passé sont évoqués à travers les connaissances qu'on a sur le vestige. La relation instaurée est moins affective et repose moins sur l'humain que les autres relationnalités. On est bien ici, semble-t-il, dans un type de rapport au passé qui favorise le lien à l'objet mais pas à ceux qui l'ont créé.

> « [C'est finalement] une forme de patrimoine qui minimalise le lien des hommes du présent avec ceux qui ont produit ces objets, au profit d'une relation esthétique avec ces objets (voire, parfois consommatoire), ainsi qu'au profit d'un accord entre les hommes du présent pour reconnaître le caractère patrimonial de ces objets. » (Davallon, 2006 : 187-188.)

Cette relation au passé est également « imaginaire » : avec des connaissances préalables sur le passé, le spectateur peut s'imaginer le contexte duquel est tiré le vestige en question. Autrement dit, ces scènes donnent des indices sur le passé uniquement reconnaissables par les spectateurs qui le connaissent déjà. Sans connaissance préalable, il semble difficile pour le spectateur, d'« inférer » le mode de vie ou l'apparence de l'homme du passé[233]. Les recontextualisations et les évocations orales du passé semblent donc être des vecteurs d'évocation de représentations préexistantes pour un public averti. On ne peut pas vraiment dire que le rapport à l'autre ou au passé proposé par ces émissions soit nul, puisqu'il est évoqué oralement dans les deux premiers films et évoqué à l'image dans le troisième. Mais le rapport reste distant. La réception de ce type de film dépend donc largement du niveau de connaissance du spectateur sur le passé et sur les vestiges : ce type de film a ainsi un grand degré d'ouverture[234] puisqu'il peut être une simple invitation à la « délectation » pour un public non averti ou bien un vecteur qui peut permettre « d'imaginer » le passé ou l'homme du passé pour un public plus averti.

La chaîne et l'heure tardive de diffusion semblent cependant indiquer que ces émissions s'adressent à une communauté d'avertis. Ces derniers peuvent notamment comprendre le vocabulaire technique utilisé (qui n'est pas expliqué). Par ailleurs, le premier film est réalisé par un journaliste et spécialiste en histoire de l'art (Alain Jaubert) et le deuxième est également tiré d'une série très appréciée par les archéologues et réalisé par un archéologue (Serge Maury). Dans le corpus de 51 émissions, seules 3 émissions ont été réalisées par des spécialistes (avec

[233] Bien sur, il serait intéressant de le vérifier en réception.

[234] L'ouverture d'une œuvre chez Umberto Eco (1965) désigne la largeur du champ d'interprétations possibles de l'œuvre par ses récepteurs. Une œuvre peut être conçue comme fermée et recueillir une diversité d'interprétations ou être conçue comme ouverte dès le départ.

Construire et vivre à Pompéi) et deux de ces trois émissions mettent en avant le vestige et évacuent les médiations[235] et l'homme du passé. Il faudrait vérifier cette tendance sur un corpus plus important, mais il semble que les émissions créées par les spécialistes restent plus centrées sur le vestige et sur les connaissances qu'il apporte, que sur la représentation du passé.

2. L'archéologue est la figure-pivot : la « célébration de la trouvaille »

L'archéologue apparaît dans 44 émissions du corpus et dans 33, il est la figure-pivot[236]. La seconde relationnalité place l'archéologue comme figure-pivot unique des dispositifs[237]. La deuxième relationnalité, la « célébration de la trouvaille » concerne 25 émissions[238] (soit presque la moitié des émissions du corpus). Nous décrivons les degrés et formes de cette relationnalité, puis les modalités de sa construction (à travers la construction d'un archéologue un peu particulier), pour enfin analyser les effets potentiels de ces émissions sur le public.

2.1. Degrés et formes de la célébration de la trouvaille : une relation feuilletée et centrée sur le travail de l'archéologue

L'apparition de l'archéologue instaure une couche supplémentaire dans la relation à l'autre : le passé n'est plus seulement évoqué par un vestige à observer et / ou à comprendre. On montre aussi le travail de l'archéologue qui le trouve (éventuellement), l'analyse (éventuellement) et surtout qui élabore la connaissance à partir du vestige.

---

[235] Par ailleurs, même si *Construire et vivre à Pompéi* n'évacue pas les scientifiques, il met fortement le vestige en avant et évacue également l'homme du passé.

[236] Comme nous le verrons, dans 11 émissions, l'archéologue est simplement une figure-intermédiaire (relationnalité 3).

[237] Huit autres émissions fonctionnent donc avec l'archéologue en position de figure-pivot mais placent également l'homme du passé dans cette position. Ces émissions relèvent donc de la relationnalité 4.

[238] *Sous les pavés le Moyen-Âge, Des trésors aux rayons X, Les secrets de la momie* (« Envoyé spécial »), *L'énigme des Nascas* (« L'aventure humaine »), *Le dernier secret de Pompéi, Autopsie d'une momie* (« Les nouveaux Sherlock Holmes »), *Les momies du désert* (« Exploration planète »), *Archéologie sous-marine* (« Exploration planète »), *Construire et vivre à Pompéi, Le tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosette, Les châteaux forts*, *Stonehenge grandeur nature, À la recherche des origines* (« Les aventuriers de l'archéologie moderne »), *Les origines de l'homme : la piste d'Abel, Lascaux le ciel des premiers hommes, Les momies du peuple des nuages, Le grand voyage de l'homme, L'empire romain : grandeur et décadence, Les momies du Taklamakan, Momies de Chine en chair et en os, Ötzi l'homme de glace, Ötzi autopsie d'un meurtre, Au temps de l'empire romain, Le mystère de nos origines, Les mystères de Pompéi.* Notons que le reportage *Les secrets de la momie* (« Envoyé spécial ») est introduit par un présentateur. Pourtant, cette instance télévisuelle ne fait pas de lien entre ce reportage et les autres du magazine et ne semble pas changer la relation proposée au passé. Il n'est donc pas la figure-pivot de l'émission parce qu'il est trop coupé des autres éléments du film. Il figure donc dans cette relationnalité.

L'archéologue est à la fois le sujet de l'action et le destinateur (celui qui incite à l'action). Le vestige est son adjuvant et l'homme du passé est le destinataire (qui bénéficie du travail de l'archéologue en cela qu'il est restitué grâce à son travail). Le spectateur est aussi en position de destinataire puisqu'il bénéficie de ces savoirs.

En montrant l'archéologue qui instaure le vestige dans son monde d'origine, il s'agit de donner à ces émissions les caractéristiques du texte scientifique d'histoire (décrites par Roger Chartier, 1998, Jean-Michel Berthelot, 2003 ou Daniel Jacobi, 1999) ou du moins de leur en donner l'apparence. D'abord, ces films montrent les « procédures d'accréditation spécifiques grâce auxquelles l'histoire montre et garantit son statut de connaissance vraie » et ensuite, ils instaurent une organisation « clivée » ou « feuilletée » (De Certeau, 1975) d'un discours qui « comprend en lui-même, sous forme de citations qui sont autant d'effets de réalité, les matériaux qui le fondent et dont il entend produire la compréhension » (Chartier, 1998 : 93). Et puis, l'archéologue est le locuteur responsable et visible de la reconstitution qui est faite du passé, qui devient donc une hypothèse scientifique.

La relation proposée au passé est donc plus distanciée (degrés), elle repose sur une mise en valeur du travail archéologique (formes) et il en résulte une relation de complicité avec l'archéologue et une relation cognitive à l'homme du passé (effets). La relation avec l'archéologue est celle qui compte le plus[239]. Nous obtenons alors une relationnalité du type :

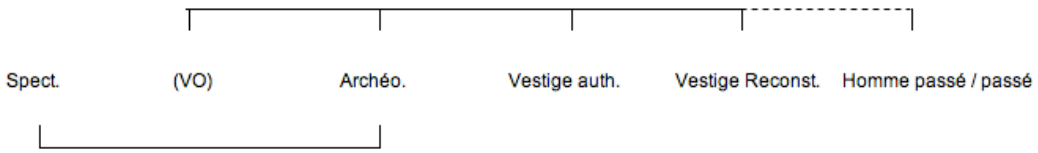


Figure 4 : Représentation schématique de la Célébration de la trouvaille.

2.2. Modalités de la construction d'une relation au passé fondée sur l'archéologue

La construction de la relation au passé passe par une esthétique et une place particulières accordées à l'archéologie d'abord, puis au vestige et à l'homme du passé ensuite. Ces émissions présentent aussi des marques d'implication du spectateur très fortes. Nous verrons enfin qu'il existe deux « sous-configurations » en fonction de la représentation offerte du passé dans ces émissions, comme c'était le cas dans la relationnalité 1.

[239] Les relationnalités 2, 3 et 4 sont en effet plus affectives (reposent plus sur l'humain) que la relationnalité 1.

2.2.1. Données d'ordre général sur ces émissions

2.2.1.1. Genres, thèmes et esthétique

Ces 25 émissions sont plutôt des documentaires ou docufictions (20 émissions sur 25), qui ont été diffusés de manière continue de 1995 à 2008. D'une durée moyenne (17 durent plus de 40 minutes) environ la moitié est diffusée en *prime* ou en *access prime time* (11 films).

Il semble que cette relationnalité convienne mieux à certains thèmes comme les momies (7 de ces émissions portent sur les momies et 2 sur Ötzi). Les momies nécessiteraient donc plutôt un discours sur les analyses ou sur leur découverte et nécessiteraient conséquemment la présence de l'archéologue. Ceci tend à confirmer que la construction du rapport au passé peut dépendre de l'objet de l'émission (le sujet ou le vestige archéologique lui-même).

L'esthétique de ces émissions est majoritairement documentaire, même si 7 d'entre elles font clairement référence à une esthétique fictionnelle (de la série policière, de l'enquête, du drame ou de l'aventure). La musique est peu présente dans la moitié de ces films et même complètement absente dans 2 films. Quand elle est utilisée, elle renvoie plutôt à l'idée d'un ailleurs (exotisme) et du mystère.

2.2.1.2. Temporalité et structure

Sur ces 25 émissions, 17 proposent un discours mêlant des reconstitutions du passé et des images du présent, 7 ne se déroulent que dans le présent et enfin 1 se fonde uniquement sur des images reconstituant une ancienne fouille (une reconstitution de la découverte du tombeau de Toutankhamon par Howard Carter et de la découverte du sens des hiéroglyphes par Champollion dans *Le tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosette*).

La temporalité de ce type d'émissions suit d'abord la chronologie de la fouille ou de l'analyse archéologique (17 émissions) et / ou des thèmes (14 émissions) mais plus rarement une chronologie suivant l'histoire d'un homme du passé[240] : c'est bien l'archéologue et son travail qui structurent le texte. Par exemple, *Archéologie sous-marine* (« Exploration planète ») relate une journée entière sur un site archéologique et suit donc la chronologie de la fouille. *Stonehenge grandeur nature* suit la reconstitution du site par des archéologues sur une durée de six mois. *Le grand voyage de l'homme* raconte l'ensemble des découvertes archéologiques sur l'évolution de l'homme, de l'époque de Saint-Exupéry aux découvertes plus récentes, tout en suivant chrono-

[240] Trois émissions seulement proposent une structure qui suit à la fois la temporalité de l'histoire de l'homme du passé et celle de l'histoire de la recherche : *Le grand voyage de l'homme, Le mystère de nos origines* et *Des trésors aux rayons X*.

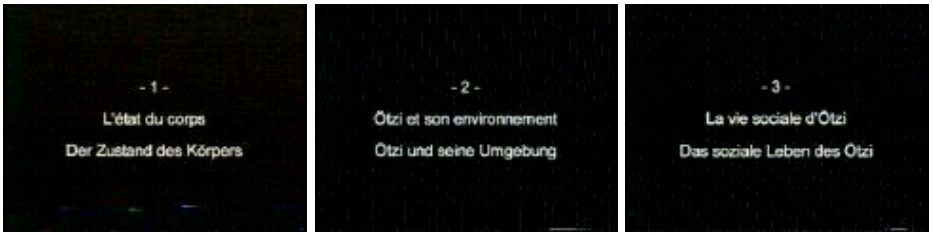
logiquement l'histoire des premiers hommes. La voix off souligne l'apport de chaque archéologue sur fond d'images d'archives datées et clairement identifiées :



Plans extraits du film Le grand voyage de l'homme *: un plan sur un archéologue au XIXe siècle, et deux autres sur des fouilles datées de 1980 et 1995.*

Dernier exemple, *Les momies du Taklamakan* reprend la chronologie de l'ensemble des fouilles et des analyses à propos du site sur 10 ans, en suivant une temporalité complexe. Elle évoque en effet aussi les fouilles plus anciennes des années trente et les analyses les plus récentes. La chronologie très complexe de la fouille est croisée avec une logique thématique : la fouille, l'analyse des tissus, les momies, etc. L'ensemble forme une structure dont la cohérence est uniquement assurée par la figure de l'archéologue.

À l'opposé par exemple, *L'empire romain : grandeur et décadence* propose une découverte du site de Pompéi et la vie de ses anciens habitants par thèmes. De la même manière, *Ötzi l'homme de glace* suit des thèmes, marqués par des cartons, comme le ferait un film didactique :



Plans extraits de Ötzi l'homme de glace *: les cartons qui séparent et marquent chaque thème.*

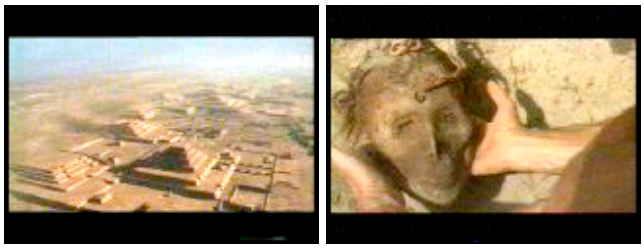
2.2.2. L'archéologie : un savoir en élaboration qui donne un accès par paliers au passé

Ces émissions sont celles qui présentent le plus d'isotopies renvoyant au monde de la science : par exemple 18 d'entre elles multiplient les gros plans sur les opérations délicates des archéologues et insistent sur la technicité et la difficulté des opérations scientifiques. Le sujet du film relève souvent de l'histoire de l'archéologue, de la fouille, de la découverte et de l'analyse du vestige. Ainsi, seules 8 de ces émissions ont pour sujet principal, la découverte de l'homme du passé (et non de l'archéologie). Par ailleurs, la découverte du vestige se fait en direct dans 17 de ces 25 émissions.

L'archéologie y apparaît surtout comme un savoir en élaboration. Par exemple, 21 émissions présentent l'évolution du processus de la recherche : la découverte, la construction

d'une hypothèse à partir d'un vestige, les tests, les erreurs, puis l'élaboration de nouvelles hypothèses. Les étapes de la recherche sont donc mises en avant : des sources à la fouille, puis du travail en laboratoire aux conclusions avec éventuellement même, la mise en exposition. Ce sont les émissions qui montrent avec le plus d'insistance les procédures de la fouille (15 des émissions montrent la fouille) et de l'analyse (20 émissions). Les vestiges trouvés durant l'émission sont même comparés à d'autres, afin de construire une interprétation de ces derniers (12 émissions). Le discours sur les sources, les procédures, les démarches de l'archéologue est présent dans 21 de ces émissions, et l'on évoque même plusieurs hypothèses dans 23 de celles-ci.

L'archéologie y est également présentée comme une science complexe : 18 émissions insistent sur la complexité des procédures, la longueur et la difficulté du travail. Voici quelques extraits tirés de *L'énigme des Nascas*, qui illustrent la façon dont est expliquée la démarche de l'archéologue, de la préparation de la fouille (avec les sources et fouilles précédentes qui indiquent l'emplacement à fouiller) aux analyses en laboratoire et en passant par la fouille elle-même :



Plans extraits de L'énigme des Nascas *: plan des vestiges reconstitués qui illustre ce que les archéologues espèrent trouver durant la fouille, puis plan d'un vestige (un crâne momifié) en train d'être déterré. Pendant ce temps, la voix off annonce : « Peu à peu, grâce au travail des archéologues, émerge un monde étrange et déroutant, à la fois proche et très lointain. Les découvertes les plus récentes permettent-elles enfin de résoudre le mystère de ces pistes ?».*



Plans extraits de L'énigme des Nascas *: (Plus loin) des plans sur les analyses. La voix off annonce : « L'analyse de ces tissus demandera des mois de travail » Puis l'archéologue explique les types d'analyses qu'il faudra mener (analyse des tissus, des os...).*



Plans extraits de L'énigme des Nascas *: (Plus loin) des plans sur les analyses. La voix off explique ce que des mois après, les analyses ont enfin montré, en rappelant à chaque fois l'indice qui permet de présenter des hypothèses sur le passé.*

De même, dans *Les secrets de la momie,* la voix off conclut après l'autopsie de la momie :

> « Une chose est sûre : il faudra *des mois voire des années* pour savoir si ces indices annoncent des découvertes importantes. »

Dernier exemple : *Pompéi le dernier secret* est un documentaire centré sur différentes facettes du travail de l'archéologue : l'analyse des sols, des plantes, etc. Au début du documentaire, la voix off annonce toutes ces spécialités, soulignant à quel point le travail est ardu :

> « De *nouvelles méthodes et techniques* de fouilles doivent permettre de révéler ce secret [...]. Pompéi est devenu un immense *laboratoire international* : botanique, géologie, [...] ne sont que *quelques-unes des disciplines* qui étudient la ville au pied du Vésuve. »

La suite du documentaire présente une quinzaine d'archéologues, qui expliquent chacun leur démarche. Le raisonnement archéologique est donc particulièrement bien expliqué et mis en valeur. Le premier explique par exemple :

> « Cette colonnade *indiquait* la présence d'un péristyle et on savait qu'en général, les colonnes qui ferment l'espace entouraient un jardin. Une fois arrivés à dix centimètres en dessous de la surface, on a arrêté de creuser *parce qu'on avait désormais la certitude* d'être au-dessus d'une zone de verdure. Cela nous était aussi *confirmé par* le bord des petits canaux qui commençaient à émerger. *Il fallait donc* commencer à rassembler tous les éléments qui *allaient nous permettre de* reconstituer le jardin. »

Cette centration sur le travail d'interprétation des données implique une vision du passé qui se clarifie au fil de l'émission. Le passé ainsi restitué est donc d'abord une construction et non un passé « existant » indépendamment du travail scientifique. Il est donc mis à distance du spectateur. Par ailleurs, c'est le travail scientifique qui prime sur les informations sur le passé et plus encore sur les informations sur l'homme du passé, qui restent ténues (nous y reviendrons).

2.2.3. Le vestige : une figure de médiation

Deux sortes de vestiges apparaissent dans ces émissions : le vestige authentique et le vestige reconstitué. Ils ne jouent pas le même rôle dans la construction de la relation au passé.

2.2.3.1. Le vestige authentique

Le vestige authentique a une position centrale dans cette relationnalité puisqu'il apparaît dans toutes ces émissions. Ces dernières insistent sur les analyses des vestiges (20 émissions) et de la fouille qui est à l'origine de leur découverte (12 émissions). Le vestige authentique est une figure importante, qui fait le lien entre les archéologues et les reconstitutions et qui les atteste. Il est attesté comme patrimonial par les archéologues et sert donc de support symbolique de médiation du passé et de l'homme du passé. Il n'est pas la figure qui organise les éléments du dispositif (comme le fait l'archéologue ou comme il le faisait dans la centration-objet) mais contribue à la matérialisation d'un lien au passé : il est une figure-intermédiaire telle qu'on l'a définie au chapitre IV. Il n'apparaît pas comme la figure-pivot comme dans la relationnalité 1 et ne cristallise pas non plus les mêmes représentations. Par exemple, le mystère qu'il évoque est fortement mis en avant ici, alors qu'il n'apparaissait que très peu dans la relationnalité 1. Par exemple, dans *L'énigme des Nascas,* les vestiges sont tous emprunts de mystère, mais ces crânes allongés sont les plus intrigants :



Plans extraits de L'énigme des Nascas *: les fameux crânes qui inspirent tant de mystère.*

La présentation des vestiges sur un fond noir avec une musique douce et mystérieuse suggère le côté énigmatique de vestiges souvent étranges ou dérangeants (crânes, momies, etc.).

Le vestige authentique est très présent dans ce type de films, en termes de temps à l'image, quasiment autant que dans la première relationnalité et plus que dans les deux relationnalités suivantes. Il se situe principalement dans le monde de la science en train de se faire, en train d'être analysé ou découvert (pour 21 émissions). Il est nommé, expliqué dans 21 émissions. S'il est attesté par les archéologues comme authentique[241], il constitue un lien symbolique au passé. Dans ces émissions, la voix off insiste sur la capacité du vestige à expliquer le passé. Par exemple, le documentaire *Les châteaux forts* présente les vestiges comme :

> « Autant de *signes* laissés par nos ancêtres là où ils ont vécu. Comme dans un grand livre, il *faut lire* les différentes couches de terre, leur *trouver un sens*... ».

Dans *L'énigme des Nascas*, la capacité référentielle du vestige est également soulignée à plusieurs reprises.

[241] On entend l'archéologue qui nomme le vestige, le désigne, le décrit et atteste de son monde d'origine.



Plans extraits de L'énigme des Nascas *: Un archéologue trouve un vestige et la voix off commente : « Les images qu'ils révèlent sont comme des passerelles d'une rive à l'autre du temps. À travers elles, c'est l'esprit des Nascas qui revient ». Plus loin, la voix off commente le troisième plan : « Leur pouvoir d'évocation est si fort que les Nascas semblent revivre sous nos yeux... ».*

Autre exemple ; la voix off de *L'empire romain grandeur et décadence* souligne la capacité symbolique du vestige à renvoyer au passé :

> « Le *souvenir d'une vie intense* est également resté gravé dans le plâtre [...] Ces graffitis nous *ouvrent* immédiatement la porte de l'intimité de ces gens. »

La voix off du film *Les secrets de la momie* ouvre de façon semblable, le documentaire sur ces mots :

> « Cette momie, figée depuis des millénaires dans le silence de la mort pouvait *nous livrer* encore bien des messages. »

Dernier exemple, dans *Le mystère de nos origines*, le vestige est un adjuvant dans le récit de l'enquête scientifique : il aide à connaître le passé, est un indice qui s'étudie[242] et qui permet de créer des reconstitutions et les atteste par-là même. Le vestige est au centre des deux récits (des archéologues et de l'homme du passé) et symbolise le lien au passé. Il est le sujet de la première image (un crâne) et il apparaît tout au long du film. Ainsi, par son étude, les archéologues reconstituent le passé et c'est ce qu'explique la première phrase du film :

> « L'étude des ossements, un *plongeon de 7 millions d'années*... ce faisant, on peut espérer résoudre le mystère des origines de l'homme. ». Et plus loin : « les archéologues ont fait une nouvelle découverte [qui demande] à ce qu'on *réécrive l'histoire* de l'homme [...] toutes *ces preuves convergent* vers la datation de Georgicus. »

Le vestige est donc bien le médiateur entre le passé et le présent. Plusieurs scènes humoristiques du documentaire l'illustrent, comme celle où un crâne se transforme en tête humaine et animée dans la main de l'archéologue (par la technique du morphing), ou celle où l'on voit un percuteur[243] dans la main d'un homme préhistorique, puis immédiatement après, le même percuteur dans la main de l'archéologue :

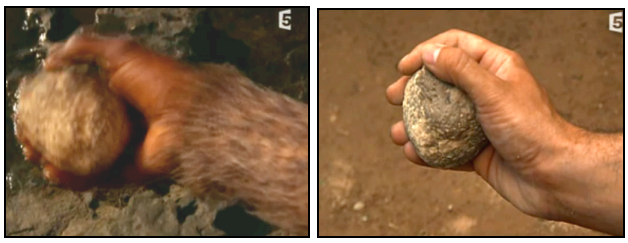
---

[242] On le voit notamment par la multiplication des gros plans sur le vestige en train d'être analysé, regardé ou trouvé par les archéologues, et la voix off qui démontre la logique des raisonnements, comme ici : « la longueur du fémur est également *un bon indice* pour restituer son poids ».

[243] Le percuteur est une grosse pierre généralement utilisée pour frapper un nucléus ou un éclat de silex. C'est l'instrument principal d'un tailleur de silex pour obtenir éclats et lames.

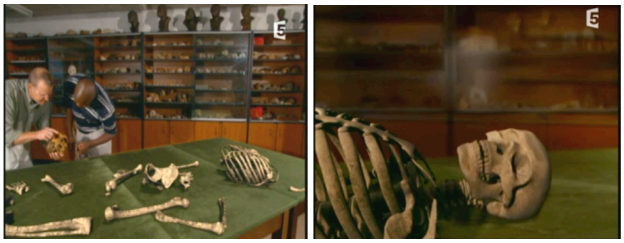


Plans extraits du film Le mystère de nos origines *: le crâne se transforme en un visage animé, qui roule les yeux dans la main de l'archéologue.*



Plans extraits du film Le mystère de nos origines *: Un percuteur dans la main d'un homme préhistorique et le même (plan suivant), dans la main de l'archéologue.*

L'objet symbolise tant le lien entre le passé et le présent qu'il apparaît dans 16 de ces films comme un objet magique qui a une vie propre. Pour reprendre l'exemple du documentaire *Le mystère de nos origines,* l'objet est aussi capable de se transformer, comme dans cette scène où un squelette se reconstitue tout seul en accéléré, puis tourne la tête vers le premier plan et ouvre la mâchoire, comme pour sourire au spectateur :



Plans extraits du film Le mystère de nos origines *: le squelette se reconstitue seul et sourit au spectateur.*

Dans les autres émissions, la vie propre de l'objet est évoquée mais pas mise en image. Dans *Les secrets de la momie* par exemple, après l'analyse de la momie, la voix off humanise clairement le vestige, non sans humour :

> « C'est le dernier jour en compagnie de *celui qui nous est presque devenu familier*... vu *son grand âge*, un peu de *chirurgie reconstructrice* apparaît nécessaire... [...] il est temps de redonner une *apparence plus digne* [...]. Cette expérience donne-t-elle aux scientifique l'impression de *l'avoir ressuscité* ? ».

Par ailleurs, les momies ou les moulages des corps de Pompéi sont les plus souvent personnifiés, comme s'ils avaient gardé un souffle de vie. Par exemple, dans *L'empire romain grandeur et décadence*, la voix off clos ainsi l'émission :

> « *Les visages* des habitants de Pompéi *ont attendu* 2000 ans pour retrouver, intacts, la lumière du jour. »

Pour résumer, la figure du vestige est très différente dans les émissions de cette relationnalité, par rapport à la première. Elle ne joue pas le même rôle et ne cristallise pas les mêmes représentations. Tous ces critères en font une figure de médiation et contribuent à la construction d'une toute autre relation au passé.

2.2.3.2. Le vestige reconstitué

Le vestige reconstitué est présent dans 18 de ces 25 émissions. Il s'agit de reconstitutions 3D (pour 9 émissions) et d'artefacts reconstitués par l'archéologue (9 émissions) afin de mieux comprendre le fonctionnement ou la construction d'un vestige[244]. *Construire et vivre à Pompéi* et *Sous les pavés le Moyen-Âge* montrent respectivement la constitution de la reproduction d'une groma romaine et d'un cercueil médiéval par les archéologues : ces artefacts leur permettent soit d'expliquer soit de comprendre le fonctionnement de ces outils ou d'une pratique. De la même manière, les archéologues de *L'énigme des Nascas* reconstituent avec les gens du village, les processions qui ont été à l'origine des géoglyphes[245] néolithiques visibles depuis le ciel :



Plans extraits de L'énigme des Nascas *: des archéologues et des volontaires reconstituent des géoglyphes.*

Stonehenge grandeur nature décrit aussi la reconstitution du site en polystyrène avec un certain suspens : le spectateur vit l'incertitude des archéologues quant à leurs hypothèses de recherche. Ce n'est qu'à la fin de ce « docufiction » que les archéologues confirment ou infirment certaines hypothèses sur la construction du site. Les vestiges reconstitués sont donc d'abord dans ces émissions, des outils pour les archéologues plus que des outils de compréhension pour les spectateurs.

Dans tous ces cas, les reconstitutions sont clairement identifiées comme le produit de l'archéologue[246]. Ces émissions marquent clairement la différence entre les vestiges authentiques

---

[244] Certaines émissions présentent des artefacts seuls (*Construire et vivre à Pompéi, L'énigme des Nascas, Le dernier secret)* et d'autres présentent en plus des reconstitutions en 3D (*Trésors au rayon X* ou *Stonehenge grandeur nature* par exemple).

[245] Les géoglyphes sont des grands dessins à même le sol. Ils peuvent être réalisés en positif par entassement de pierres, de gravier ou de terre ; ou bien en négatif par enlèvement des pierres, de la végétation ou de la terre. Les plus célèbres sont les lignes de Nazca au Pérou, qui sont celles reconstituées dans ce documentaire.

[246] Il y a une exception : dans *Le tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosette*, les vestiges reconstitués et les vestiges authentiques sont difficiles à distinguer puisqu'ils apparaissent tous les deux dans une reconstitution de la fouille passée d'Howard Carter ou de Champollion. Ils participent donc tous d'une narration et sont les décors de l'action plus qu'une preuve ou une figure de médiation.

et les reconstitutions. Par exemple, dans *Stonehenge grandeur nature* les plans sur les vestiges authentiques sont longs et s'enchaînent lentement, généralement au ralenti et sur un fond musical emprunt de mystère. Les plans des reconstitutions sont à l'inverse plus rapides, s'enchaînent dans des éclairs lumineux et sur fond de musiques contemporaines. Il est impossible de confondre les deux types de vestiges, distingués notamment par la matérialité de l'image. Les vestiges authentiques sont bien désignés comme des médiations du passé et les vestiges reconstitués sont uniquement des supports du discours scientifique.

2.2.4. L'archéologue : la figure-pivot à laquelle s'attacher

L'archéologue apparaît quant à lui comme la « figure-pivot » de ces films. Celle-ci est construite à l'intersection des quatre niveaux et :

- fait le lien énonciatif au spectateur en favorisant l'axe du contact *via* le regard caméra et la multiplication d'interpellations notamment. La divulgation de ses sentiments, le regard caméra, la focalisation ou l'ocularisation interne participent également d'un rapprochement avec le spectateur ;
- a un statut narratif central : il est un « personnage » voire à un héros, construit non seulement par ses actions, mais aussi par ses caractéristiques physiques et psychologiques. Il établit un lien entre les éléments du dispositif : il trouve et analyse le vestige, atteste les connaissances données sur le passé, déclenche les reconstitutions s'il y en a, est souvent la figure qui atteste les reconstitutions des vestiges et en est même souvent l'auteur. Il est donc celui qui assure la logique syntagmatique du film ;
- est le porteur de représentations circulantes sur l'archéologie, ce qui permet au public de le reconnaître et de s'y attacher. Il établit un lien direct au spectateur par les représentations familières qu'il mobilise ;
- renvoie au monde de la connaissance et de la science en train de se faire. Il ouvre plusieurs portes sur plusieurs mondes, dont le monde passé.

Ce type d'émission est un très bon exemple de la constitution de la figure-pivot. Il est ainsi la figure à laquelle on s'attache, tandis que l'homme du passé n'est qu'une illustration du discours (quand il est représenté). Il est également celui qui authentifie, certifie les savoirs énoncés (instance responsable, instance d'authentification des savoirs). L'absence d'autres figures-pivots (c'est-à-dire de figures qui auraient les mêmes caractéristiques et rôles comme c'est le cas dans la relationnalité 4) contribue à en faire véritablement le support de la médiation proposée au passé : c'est lui qui ici, doit être reconnu et apprécié du spectateur, qui doit être le vecteur

d'intérêt pour ce qui est présenté[247]. Il joue alors un rôle à double détente : il amplifie le rapport narratif, fictionnel à l'histoire qui est racontée (parce qu'il est l'incarnation de représentations circulantes et qu'il a un statut narratif central), tout en attestant un rapport scientifique aux savoirs énoncés (il est celui qui atteste et le médiateur des deux couches que sont la présentation des procédures et sources qui permettent d'établir le savoir et la présentation du passé).

2.2.4.1. L'archéologue et son rôle dans le film

L'archéologue est toujours visible dans les trois premiers plans du film dans 18 de ces 25 émissions. L'entrée dans l'émission se fait donc par lui. Il apparaît le plus souvent en groupe pour travailler (19 de ces films) même s'il est interrogé ou parle seul. C'est l'aventure d'un seul archéologue qu'il est proposé de suivre et qui devient une véritable « incarnation » de l'Archéologue. Il évoque toujours le passé aux temps passés et marque bien la rupture avec le passé archéologique.

Le statut narratif de l'archéologue est central dans cette relationnalité : il est le vrai héros de 11 de ces émissions. On suit ses aventures, ses péripéties et il est le véritable pivot autour duquel se construit le récit : il est acteur de la fouille ou de l'analyse dans 14 des émissions, producteur du savoir dans 20 des émissions. Il fouille, analyse, discute avec ses collègues, construit la connaissance dans toutes ces émissions. Il n'est donc pas uniquement le détenteur des connaissances : il se situe dans l'action, dans la science en train de se faire. Il fait donc partie intégrante de la narration[248]. L'archéologue est ainsi généralement filmé pendant ses fouilles ou ses analyses.

Ensuite, l'archéologue de ces films est celui qui entretient le plus clairement un lien au vestige : il le trouve dans 15 films, le regarde, le touche, le montre dans 24 de ces films et l'analyse dans 19. En construisant la connaissance à partir de ces vestiges, il les authentifie, les replace dans leur monde d'origine et les constitue comme des objets capables d'ouvrir symboliquement les portes du passé. L'archéologue est donc responsable du discours et à l'origine des reconstitutions, quand il y en a. Du point de vue de l'énonciation, il est donc l'énonciateur responsable du discours. Il semble qu'il peut être considéré comme l'auteur du discours sur le passé, que la voix off ne fait que reprendre. Ainsi, même si la voix off apporte des informations

[247] Il y a une exception dans ces films : *Au temps de l'empire romain* met en scène un archéologue comme guide de Pompéi et des instances spectatorielles (probablement jouées par des acteurs) imaginent le passé. Dans ce cas particulier, l'archéologue est l'élément qui assure la syntagmatique et constitue l'axe pragmatique mais il n'est pas la condensation de représentations circulantes. L'instance spectatorielle serait peut-être une figure plus importante dans cette émission. Elle est donc soit une exception qui pourrait « confirmer la règle », soit une émission qui devrait être déclassée et insérée dans une nouvelle catégorie. Ceci serait à vérifier sur un plus large corpus.

[248] Le film *Au temps de l'empire romain* fait encore figure d'exception : il met en scène un archéologue qui guide des touristes. Dans ce cas, il apparaît comme un simple guide et n'est même pas nommé. Il est néanmoins celui qui structure le discours.

que l'archéologue n'apporte pas, elle est la voix de la communauté scientifique, qui cite les locuteurs responsables, les présente, reprend leur propos. La voix off sert donc à lier les éléments du discours, mais le locuteur responsable de la voix off est clairement l'archéologue ; elle est donc un des éléments qui composent la figure de l'archéologue.

2.2.4.2. L'archéologue, cristallisation de représentations

L'élément le plus marquant dans cette relationnalité est la cristallisation de représentations variées (plus variées que dans les autres films) sur la figure de l'archéologue. Ailleurs, il est plutôt uniquement un guide (relationnalité 3) ou un enquêteur (relationnalité 4). Dans 20 de ces 25 films, les traits actantiels de l'archéologue sont particulièrement travaillés, ce qui en fait un « personnage » (iconique plus qu'indiciel), un « héros » au sens de Francis Berthelot (1997)[249], proche d'un archétype social.

Il apparaît d'abord comme un scientifique méticuleux (20 émissions), un érudit (17 émissions). Le film *Construire et vivre à Pompéi* est celui qui met le plus en avant l'érudition de l'archéologue, avec une mise en scène très professorale, comme on l'a vu précédemment.



Plans extraits de Construire et vivre à Pompéi *: plans sur les archéologues qui expliquent l'adduction d'eau et le nivellement avec un vocabulaire complexe en s'appuyant sur la reconstitution d'un instrument antique. Ils annoncent : « Ce nivellement était effectué à l'aide d'un instrument que les archéologues n'ont jamais retrouvé parce qu'il était entièrement construit en bois, mais que l'architecte Vitruve nous a décrit très minutieusement ; ce qui nous a permis d'en faire la reconstitution réelle. ».*

Cette mise en scène très austère de l'archéologue qui désigne des cartes avec une baguette et explique les vestiges avec un vocabulaire très complexe est exceptionnelle dans notre corpus et est sans doute liée à la date de production de l'émission (1980). Au cours des années suivantes, ce sont surtout les techniques et la rigueur de l'archéologue qui sont mises en avant pour signifier la complexité de son travail. La voix off du film *Archéologie sous-marine* insiste par exemple sur la quantité de travail qui attend les archéologues et l'importance de la précision : « Désormais, c'est *un travail de titan* aux mains de velours qui attend les archéologues », avant de décrire toutes les étapes de la prospection, de la fouille et de l'analyse. Par exemple, *Le tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosette* met l'accent sur la découverte du tombeau du célèbre pharaon et sur le moment de la découverte de la signification des hiéroglyphes, faisant de

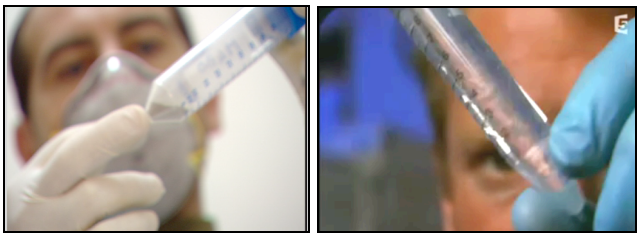
[249] C'est-à-dire un élément clef des deux plans du texte : de l'histoire et du discours.

l'archéologue un héros dont on célèbre la trouvaille. Dans *Sous les pavés le Moyen-Âge,* l'accent est également mis sur l'archéologue et son travail : on suit les procédures de chaque étape de la fouille et de l'analyse sur plusieurs mois[250]. Dernier exemple : *Les origines de l'homme : la piste d'Adel* évoque la découverte d'un morceau de mâchoire qui a remis en cause toutes les théories sur l'évolution de l'homme. Il montre bien les étapes de la recherche archéologique mais également la difficulté du travail et la solitude de l'archéologue. Ainsi, entend-on la voix off, au début du documentaire :

> « Cette découverte est le fruit d'un *travail acharné* : *douze années* que Michel Brunet a persévéré dans *l'ignorance quasi totale* de la communauté scientifique [...] *rares sont ceux qui ont cru en lui.* [...] Certains de ces *collègues sont morts*... il pense tout *abandonner*... il est *seul* et puis la revue *Nature* publie sa découverte en 1995. »

Des images de ses anciennes fouilles, de ses collègues, puis des coupures de journaux illustrent le difficile parcours humain derrière cette découverte.

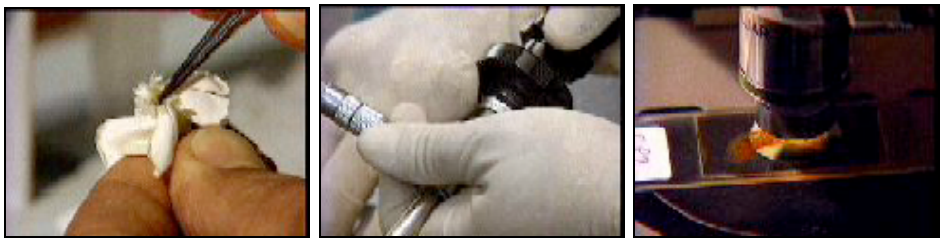
Dans ces émissions, l'archéologue se situe ainsi toujours dans le monde de la science en train de se faire (toutes les émissions le montrent sur le chantier de fouille, ou dans le laboratoire) et dans le monde de la connaissance (17 émissions le montrent dans son bureau, ou bien au musée). Sa première apparition se déroule d'ailleurs souvent aussi dans un lieu de science comme le chantier de fouille ou le bureau (7 et 11 émissions). Enfin, son nom et sa spécialité sont la plupart du temps inscrits en bas de l'écran (17 émissions). Par exemple, dans *Les mystères de Pompéi*, l'archéologue est l'archéologue scientifique (isotopie 1), mais aussi l'enquêteur (isotopie 2).



Plan extrait du film Les mystères de Pompéi *: deux scientifiques multiplient les manipulations complexes en très gros plans.*

On aperçoit à peu de choses près, les mêmes images dans beaucoup de ces émissions, comme dans *Pompéi le dernier secret.*

[250] Le documentaire a même été découpé en plusieurs émissions diffusées sous forme de reportages, dans l'émission scientifique « Pi=3,14 » (hors corpus). Ils portent chacun sur une procédure comme la fouille, la photographie, l'analyse en laboratoire ou la reconstitution. Cependant, dans ces reportages, les explications sont apportées par une historienne, et l'archéologue n'est plus acteur de la production des connaissances. La relationnalité n'est donc pas la même dans ces émissions.

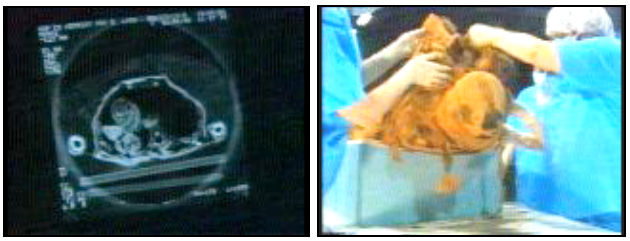


Plans extraits de Pompéi le dernier secret *: quelques gros plans sur les manipulations des archéologues.*

Dans la même veine, *Des trésors aux rayons X* est entièrement fondé sur l'apport de l'utilisation du rayon X pour étudier un village médiéval. Les procédures de fouille et d'analyse sont donc centrales et détaillées, images scientifiques et vocabulaire technique à l'appui. De la même manière, dans *À la recherche de nos origines*, l'archéologue apparaît dans le monde de la science (chantier de fouille, laboratoire, au milieu d'ordinateurs et d'appareils très techniques) et on insiste sur les procédures et les sources à sa disposition. Des gros plans insistent sur les manipulations délicates des scientifiques, et la voix off assène :

> « L'équipe *hautement qualifiée* va y passer *6 jours*, sous des températures supérieures à 40°C pour chercher des fragments d'os pas plus grands qu'une biscotte [...] des *chercheurs* du *monde entier* ont déterré de nouvelles *preuves stupéfiantes* qui expliquent notre passé comme jamais auparavant [...] une *jeune génération de chercheurs* tentent de percer le mystère qui entourent nos origines ».

La scientificité de l'archéologie, les isotopies en lien avec l'idée de science s'expriment aussi à travers les très gros plans sur son travail, sur son visage concentré. Les éléments didactiques comme les cartes, les schémas sont centraux, ainsi que les images scientifiques comme les radios. La voix off insiste sur ses précautions et la finesse de son travail, comme on le voit dans *Autopsie d'une momie* :



Plans extraits du film Autopsie d'une momie *: plan d'imagerie médicale, plan des archéologues en train d'analyser La momies.*

Tout au long de ce documentaire, le fil de la pensée archéologique est mis en lumière : une trouvaille est faite, des hypothèses et des questions surgissent, des analyses et / ou des comparaisons sont réalisées, puis une réponse entraîne d'autres questions. C'est le cas également dans *Le mystère de nos origines*, quand les scientifiques restituent Goliath, un préhumain plus grand que les autres. Ces archéologues suivent des méthodes précises et des protocoles complexes :

> « Les archéologues ont fait une *nouvelle découverte* [qui demande à] ce qu'on réécrive l'histoire de l'homme [...] toutes ces *preuves convergent* vers la datation de Georgicus [...] La longueur du fémur est également un *bon indice* pour restituer son poids [...] pour

> *construire leur modèle*, ils recoupent leurs informations avec différents types de corps humains. ».

On entend également les scientifiques discuter les hypothèses dans une scène d'énonciation énoncée qui permet au spectateur de comprendre l'avancée du travail sans que l'archéologue ne s'adresse explicitement au spectateur. L'archéologue explique ainsi à son collègue : « ça ne marchera pas *puisqu'il* s'est adapté à un climat froid... ».

Mais ces archéologues, en plus d'être des scientifiques à la pointe du progrès, sont aussi des enquêteurs. La voix off du documentaire *Le mystère de nos origines* le dit explicitement et utilise le réseau lexico-sémantique de l'enquête :

> « Des *enquêteurs* sont en train de découvrir de nouveaux *indices* qui bouleversent la plupart de nos connaissances [...] la *piste* commence quelque part en Afrique. ».

Lee Berger (anthropologue) explique le travail sur un site de fouille et compare ce travail avec celui des policiers :

> « Il y a des *cadavres*, et nous devons établir la *cause* de leur décès. Pour cela, nous remontons dans le temps et cherchons à reconstituer un moment réel [...] des *inspecteurs mènent l'enquête.* ».

Et puis, l'esthétique de l'enquête est également mise au service de cette métaphore filée comme par exemple dans ces plans d'archéologues avec des loupes grossissantes :



Plans extraits du film Le mystère de nos origines *: une loupe grossit un vestige et plus loin, c'est l'archéologue qui regarde vers le spectateur avec sa loupe.*

Plus frontalement, l'archéologue est même désigné comme un « nouveau Sherlock Holmes » dans *Autopsie d'une momie*[251] :



Plans extraits du film Autopsie d'une momie *: les trois premiers plans font une référence directe au thème de l'enquête.*

[251] On rejoint là directement l'étude de Easten J. Anspach (2009), qui montre les similitudes entre les représentations du célèbre enquêteur et celles des archéologues dans différents textes de vulgarisation.

On retrouve aussi l'image de l'archéologue aventurier notamment dans *À la recherche des origines de l'homme*. Ce documentaire montre l'aventure d'un archéologue, qui fait du parapente pour voir le site du ciel, marche, court, embourbe les roues de son 4x4 dans le sable, etc. La voix off souligne la difficulté de ces péripéties :

> « Pourquoi un scientifique s'impose-t-il de *telles épreuves* ? Qu'offre donc la contemplation de ces *contrées stériles* ? ».



Plans extraits du film À la recherche des origines de l'homme *: on suit l'archéologue dans ses péripéties : il conduit, change un pneu, fait du parapente.*

Dans ce film, on joue sur les codes d'*Indiana Jones*, comme dans ce plan sur son chapeau qui est clairement un clin d'œil au héros de fiction :



Plan extrait du film À la recherche des origines de l'homme *: le fameux chapeau de l'archéologue...*

De façon un peu similaire, dans *Le tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosette* ou dans *Les momies du peuple des nuages*, l'équipe d'archéologues affronte un chemin périlleux dans les montagnes, luttant contre les intempéries et autres dangers pour atteindre le site de fouilles.



Plan extrait du film Les momies du peuple des nuages *: la marche périlleuse de l'archéologue sur son cheval, gravissant la montagne. La voix off annonce : « un voyage incertain, dans le sentier sinueux, boueux, glissant. Les sentiers étroits sont dangereux, même pour les sabots les plus aguerris ». Et plus loin, l'installation du camp et du chantier de fouille. L'archéologue parle des conditions difficiles de la vie dans le camp. L'archéologue annonce : « c'est un vrai défi ! ».*

L'archéologue est ensuite un passionné dans 9 de ces 25 films. À l'échelle du corpus de 51 émissions, ceci représente 75% des émissions où l'on fait état de la passion de l'archéologue. C'est généralement la voix off qui le souligne, ou bien l'archéologue lui-même comme dans ces exemples.



Plan extrait de Trésors au rayon X *: l'archéologue explique : « Ce sont des moments tout de même où on se dit que c'est un privilège de faire ce métier. Pour moi, c'est le plus beau métier au monde. ».*



Plan extrait du film Archéologie sous-marine *: l'archéologue explique : « C'est bien cela l'archéologie : avoir le sentiment de comprendre l'humain bien plus que le commerce... ».*

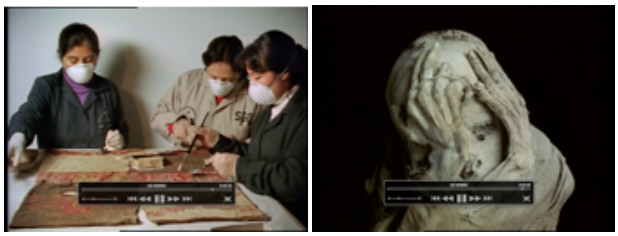
S'il n'exprime pas directement et clairement sa passion, son émotion, il se montre au minimum « opiniâtre », prêt à travailler pendant des journées entières sans repos ou très enthousiaste par le moment de la découverte. Par exemple, la sortie d'un cercueil d'enfant en bois dans *Sous les pavés le Moyen-Âge* est une tâche très délicate, qui se déroule sous l'œil de la caméra et qui exige mille précautions. La voix off déclare, quand les archéologues y parviennent :

> « 18h. Après *onze heures* de travail [...] cette opération apparaît comme un *véritable accouchement* ». Et puis, en laboratoire, on entend les archéologues s'extasier et des cris de joie : « *C'est superbe* ! Il est beau, il est beau ! [...] c'est magnifique c'est magnifique, c'est super ! ».

On retrouve même l'idée d'un lien presque amoureux qui lie l'archéologue au vestige, un peu comme dans les récits romantiques de Théophile Gautier. C'est le cas par exemple, dans ces deux émissions :



Plans extraits de Momies du Désert*, (« Exploration planète ») : la voix off explique que « Martine Lichtenberg ne cache pas la tendresse qu'elle leur porte ». Puis, l'archéologue explique elle-même : « d'abord, je les trouve belles, et puis, elles sentent bon [...] Françoise les traite d'objets, moi je pense que ce sont des gens... je suis très émue de pouvoir les ressusciter un petit peu. »*



Plans extraits du film Les momies du peuple des nuages *: sur des plans de l'analyse de La momie, la voix off dit que : « Il faudra des années à Sonia pour dérouler le passé des Chachapoyas [...] chaque momie a ses secrets, son histoire. Mais sous le regard bienveillant des scientifiques, elles reviennent à la vie, l'une après l'autre... ». L'archéologue enchaîne: « Elles finissent par faire partie de nos proches, par devenir des membres de la famille qui nous raconteraient leur histoire, donnant un sentiment de continuité entre eux et nous. »*

Ces représentations de l'archéologue éminemment scientifique, enquêteur, aventurier, passionné et opiniâtre sont également les représentations que l'on retrouve notamment dans la fiction[252]. La mobilisation de telles représentations permet d'investir une charge fictionnelle au documentaire. La cristallisation de ces représentations doit également permettre au spectateur de « reconnaître » l'archéologue. Il facilite ainsi le lien qu'il peut établir avec le vestige et donc le passé. Ces représentations ont une utilité de reconnaissance de « types » sociaux, induisant des valeurs et des sentiments dans la lecture de l'émission par le spectateur.

2.2.4.3. Une certaine intimité avec l'archéologue

La plupart des émissions qui présente cette relationnalité joue donc sur des représentations persistantes de l'archéologue. Mais pour rapprocher l'archéologue du spectateur et en faire réellement un pivot de la relation au passé, il est également mis à proximité du spectateur (en en faisant un pivot de l'axe d'énonciation, mais pas seulement).

L'archéologue devient d'abord une figure intime : on sait ce qu'il pense, on partage sa passion et on découvre ses caractéristiques humaines avant tout. Dans 5 émissions, le spectateur a accès aux sentiments de l'archéologue, à ses pensées. Dans *Les secrets de la momie*, on suit sept spécialistes dans leur analyse d'une momie. La première scène se déroule dans le monde de tout le monde (dans un café), où se rencontrent pour la première fois, tous les spécialistes qui analyseront la momie. On suit ensuite leur voyage en train, leur dîner au restaurant, etc. En somme, on entre dans la vie quotidienne de l'archéologue, qui plaisante, dort, se réveille, mange et surtout, espère une expérience exaltante avec la momie.

---

[252] Pour ne donner que quelques exemples, Fernand Colin (2000) affirme que « l'archéologie est encore étrangère à bon nombre de mentalités. Seul son caractère passionnel, mais à ce titre irrationnel, lui permet de s'imposer aux yeux du grand public. ». Danièle Alexandre-Bidon (1984 : 5) note que pour l'archéologue de papier « "fervent", "passionné" sont ici les termes les plus sollicités ». Sa passion pour son métier est ainsi soulignée. Enfin, Jean-Marie Pesez (1997) note à propos de l'archéologue de roman, « l'esprit souvent dérangé par sa "passion", à la manière d'un personnage de théâtre ».



Plans extraits du film Les secrets de la momie *: des plans sur la vie « personnelle » des spécialistes. On rencontre l'équipe d'archéologues dans un café parisien, Ils prennent leur dîner dans le train, Ils sont interviewés dans leur couchette et évoquent leur excitation vis-à-vis du travail qui les attend.*

On demande même aux archéologues ce qu'ils attendent de la fouille « plus intimement ». Ce à quoi le chimiste répond :

> « *Plus intimement*, j'attends une rencontre avec un être qui a vécu il y a 2000 ans, qui ne pourra pas nous parler, mais qui nous parlera autrement que par les paroles. ».

Dans ce film, la voix off inclue également le spectateur en utilisant la première personne du pluriel : « La quête du Graal pour *notre* égyptologue, c'est de retracer la route qu'ont pris les pharaons ». Et puis, lorsque les spécialistes sont interrogés, leur titre apparaît avec un article « le » devant (« le chimiste » et non « chimiste »), comme si nous avions affaire à des personnages de fiction, dans le but manifeste de favoriser l'attachement du spectateur. C'est la même chose dans *Les origines de l'homme : la piste d'Adel*, documentaire centré sur un archéologue acharné. On le voit dans sa vie de tous les jours, en train de déjeuner, de marcher, de parler... Les gros plans sur son visage, l'accentuation de ses sentiments (de désespoir, puis d'espoir et de joie) par la voix off, contribuent à centraliser l'attention sur l'archéologue et tout ce qui fait de lui un homme attachant.



Plans extraits du film Les origines de l'homme : la piste d'Adel *: l'archéologue fume, discute avec ses amis et collègues, dort, se réveille...*

Par ailleurs, dans ce documentaire, le vestige qui est découvert et chamboule la vision des archéologues sur l'évolution de l'homme porte un nom : Adel. Il s'agit du nom d'un des archéologues de l'équipe, décédé avant sa découverte. On est bien là dans la commémoration, dans un discours plus « humain » que purement « scientifique ».

Le lien intimiste établi entre le spectateur et l'archéologue, par cet accès direct à ses sentiments et à son intimité est renforcé par le regard caméra présent dans 12 films sur 25 (dans les autres films, il regarde légèrement à gauche ou à droite de la caméra), l'ocularisation interne dans 7 émissions, et par des gros plans sur son visage (et sur son émotion) dans 22 d'entre elles.

Le tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosette est aussi un bon exemple de la construction de cette intimité avec l'archéologue, même si le film est fondé sur une feintise fictionnalisée[253]. Dans ce documentaire, la forme narrative et la reconstitution permettent une focalisation interne sur les archéologues et l'accentuation du suspens lors de ses découvertes. Prenons l'exemple de l'histoire d'Howard Carter[254]. Au cours du récit de ses aventures, deux voix off alternent : une femme commente le fil des événements de ces fameux jours qui ont précédé et suivi la découverte du tombeau et une voix d'homme lit des extraits de l'authentique journal intime d'Howard Carter. Ce récit est pris en charge par la première personne du singulier. Grâce à lui, le discours se situe en focalisation interne avec l'archéologue et le spectateur sait ce qu'il pense, ressent et voit. Mais même lorsque la voix off féminine décrit les événements, elle est aussi en focalisation interne avec Howard Carter puisqu'elle porte à notre connaissance, des éléments que seul Howard Carter sait :

> « Howard Carter n'en a parlé à personne mais [...] il est persuadé qu'il s'agit de la chambre de Toutankhamon. [...]. Howard Carter est inquiet. ».

Enfin, l'archéologue est fréquemment appelé par son prénom, ce qui le rend encore plus proche du spectateur. Sa mise en scène est également intimiste : on le voit se raser, se couper, douter... Les très gros plans sur ses yeux et son visage règlent la proxémie avec le spectateur sur le mode de l'intime.



Plans extraits du film Le tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosette *: ces plans constituent la scène d'introduction du film et de présentation de l'archéologue Howard Carter dans son intimité : il se regarde dans le miroir, se rase, etc.*

Enfin, à l'image, des gros plans sur le visage d'Howard Carter soulignent les émotions changeantes de l'archéologue au fil du documentaire.

[253] C'est-à-dire la visualisation d'un récit raconté par un Je-Origine réel – la voix off – et jouée par des acteurs selon la définition de François Jost (1995).

[254] L'histoire de Jean-François Champollion présente les mêmes caractéristiques.



Plans extraits du film Le tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosette *: lors de la découverte de la chambre de Toutankhamon, Howard Carter pleure d'émotion. Après cette découverte du tombeau, l'archéologue, son bienfaiteur et sa fille dansent, boivent et rient pour célébrer.*

2.2.5. Les marques d'implication du spectateur : un lien fort avec la démarche archéologique

Ce lien privilégié établi avec l'archéologue est accentué par la construction du spectateur comme bénéficiaire de la longue quête des archéologues. Pour cela, les marques d'implication sont multipliées de façon manifeste dans ces films. Par exemple, dans *Les origines de l'homme : la piste d'Adel*, la voix off annonce que les archéologues se lancent dans « une quête sans fin, car c'est elle qui fait de *nous* des hommes ». Dans *Le grand voyage de l'homme*, la voix off annonce le documentaire par ces mots :

> « C'est une vieille histoire que *nous* allons *vous* raconter. Elle remonte à plus de 3 millions six cent mille années. C'est *notre* histoire de *famille*... À l'aube du IIIe millénaire, *nous* avons entrepris de *vous* la raconter, de la préhistoire à l'histoire, dans l'ordre chronologique des découvertes, telle que *vous* ne l'avez jamais vue : c'est le roman de l'homme ».

Ici, le « vous » désigne le spectateur et l'implique ainsi dans l'histoire, requiert son attention. Le « nous » désigne à la fois l'équipe de réalisation du film, la chaîne, bref, les responsables du discours et aussi l'ensemble de l'humanité.

Dans *Le mystère de nos origines*, un autre procédé désigne le spectateur comme destinataire de l'histoire de l'homme du passé. Le teaser se finit ainsi par : « *Examinons* les espèces en présence et *partons* à la recherche de l'ultime survivant », sur un plan de deux mains qui s'ouvrent et désignent le spectateur.



Plan extrait du film Le mystère de nos origines *: un plan sur des mains qui s'ouvrent désigne le spectateur comme bénéficiaire du discours.*

La filiation du spectateur avec l'homme du passé est également clairement mise en évidence quand la voix off annonce :

> « Environ sept cent cinquante mille années après que *notre père* Goliath eut quitté l'Afrique pour la première fois, *nous* avons entamé notre troisième grande migration ».

L'utilisation de l'univers sémantique renvoyant à la famille et aux liens familiaux contribue ainsi à construire ce lien de proximité avec le spectateur.

2.2.6. La représentation de l'homme du passé : deux sous-configurations de la relation au passé

Le lien instauré entre l'archéologue et le spectateur l'est également entre l'archéologue et l'homme du passé. À plusieurs reprises, les archéologues soulignent eux-mêmes l'attachement qui est le leur pour le passé. Par exemple, dans *Archéologie sous-marine*, l'archéologue exprime ce lien particulier :

> « Vous *ressentez* que ces personnes étaient vivantes... Elles ne sont pas seulement des figures du passé [...] ces gens étaient de *vrais gens* ! Ils utilisaient des outils de la *même façon que nous*... des outils différents, mais de *la même façon* ! ».

Les archéologues des films *Les momies du désert*, *Les momies du peuples des nuages*, *Les secrets de la momie* expriment aussi un attachement de l'ordre du sensible, du sentimental et de l'émotion. L'archéologue est alors le vecteur qui permet au spectateur de partager une intimité avec l'homme du passé. Il apparaît à la fois comme un être à découvrir, à ressentir et à apprécier et comme un objet d'étude distant à étudier.

De ces 25 films, deux catégories se dégagent là aussi en fonction de la représentation du passé et de l'homme du passé : 11 émissions ne représentent jamais l'homme du passé à l'image même si elles l'évoquent verbalement[255] et 14 représentent l'homme du passé à l'image[256]. On peut observer quelques nuances entre les deux types de films dans la construction de la relation au passé, même si ces différences devraient être vérifiées sur un corpus plus large. Globalement, les émissions qui n'apportent pas de représentation du passé centrent l'attention du spectateur sur la démarche scientifique en elle-même alors que les émissions qui présentent des représentations du passé relient la démarche scientifique au passé et accentuent donc le lien scientifique au passé.

---

[255] Les 11 films qui évoquent l'autre sans le représenter à l'image sont : *Les châteaux forts, Sous les pavés le Moyen-Âge, Des trésors aux rayons X, Archéologie sous-marine, Le tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosette, Les secrets de la momie, L'Énigme des Nascas, Autopsie d'une momie, Les momies du désert, Construire et vivre à Pompéi, Pompéi le dernier secret.*

[256] Les 14 autres films qui évoquent l'homme du passé à l'image sont : *Stonehenge grandeur nature*, *À la recherche des origines*, *Les origines de l'homme : la piste d'Abel*, *Lascaux le ciel des premiers hommes*, *Le grand voyage de l'homme*, *L'empire romain : grandeur et décadence*, *Les momies du Taklamakan*, *Les momies du peuple des nuages*, *Momies de Chine en chair et en os*, *Ötzi l'homme de glace*, *Ötzi autopsie d'un meurtre*, *Au temps de l'empire romain, Le mystère de nos origines, Les mystères de Pompéi.*

2.2.6.1. Quelques écarts significatifs dans la construction de la relation au passé

Les 11 émissions qui ne représentent pas le passé à l'image ne portent pas sur l'homme préhistorique : 5 concernent les momies, 4, le Moyen-âge et 2, Pompéi. Les 14 émissions qui représentent l'homme du passé à l'image sont plutôt des films sur l'homme préhistorique (6 films), les momies (5 films dont 2 sur Ötzi), et moins sur Pompéi (3 films). Il semble donc que lorsque l'homme préhistorique est évoqué, il doit être illustré plus que les autres : les vestiges qu'il a laissé sont en effet moins parlants que ceux d'autres époques comme le Moyen-âge. Les vestiges étant moins spectaculaires, la reconstitution semble donc plus indispensable, mais ceci devra être confirmé sur le reste du corpus.

Ensuite, les émissions qui ne représentent pas de reconstitution de l'homme du passé semblent présenter moins de traces du didactique ou des images scientifiques : seulement 3 présentent des cartes, schémas et mappemondes, tandis que les 14 autres (qui représentent le passé) utilisent ces traces du didactique. L'intervention de l'homme du passé à l'image semble donc nécessiter l'affirmation plus forte encore du didactisme ou de la scientificité du film. Comme nous le verrons aussi dans les autres relationnalités, la reconstitution de l'homme du passé va de pair avec un besoin d'affirmer plus clairement l'aspect didactique du film, d'attester du « sérieux » de ces reconstitutions. Et puis, 6 émissions qui représentent l'homme du passé à l'image sont argumentatives, défendent une thèse, alors qu'aucune des 11 autres ne le fait. On peut penser que pour défendre une thèse sur le passé, il est préférable de l'illustrer par des images.

Selon qu'on représente à l'image l'homme du passé ou non, l'archéologue apparaît également légèrement différent, mais encore une fois, ceci serait à vérifier sur un corpus plus large. Il semble que les films qui représentent l'homme du passé à l'image aient tendance à montrer l'archéologue plus souvent dans des lieux de la connaissance (bureau, musée) (12 films contre 5) et qu'il se situe plus souvent en commentateur d'une fouille passée qu'en acteur de la fouille (9 films contre 1). On pourrait penser que le dispositif qui illustre ses propos avec des représentations de l'homme du passé a moins besoin de centrer l'attention sur l'archéologue. L'archéologue peut alors prendre une position plus détachée, une position de commentateur plutôt que d'acteur de la fouille. L'attachement à une figure fonctionnerait donc comme une sorte de « vase communicant » : si l'attention du spectateur est fixée sur une seule entité, la cristallisation de représentations et la présence d'autres entités est moins nécessaire. À l'inverse, si une entité prend de l'importance, le rôle de la première figure diminue. Il faudra le confirmer en observant les autres relationnalités.

2.2.6.2. L'homme du passé évoqué : un simple objet du discours

Dans les 11 émissions qui ne représentent pas l'homme du passé mais l'évoquent verbalement, il est donc avant tout construit cognitivement : le spectateur doit s'imaginer l'homme du passé. Il ne porte pas de nom, on n'évoque pas son histoire personnelle et encore moins son intimité, mais on évoque un homme du passé collectif. Il est un simple objet d'étude (et d'attachement) pour les vrais personnages que sont les archéologues.

Dans ces émissions, l'homme du passé est par exemple comparé à l'homme actuel dans deux films : on a vu l'exemple de *Construire et vivre à Pompéi*, qui utilise de longues scènes filmées dans le présent, censées illustrer les techniques du passé (une femme faisant le pain illustre la technique de la boulangerie dans l'Antiquité, un chantier actuel est censé représenter la technique de la construction à la chaux, etc.). Ces comparaisons présentent l'avantage de mettre l'homme du passé à distance : on sait que ce n'est pas exactement comme ça que ça s'est passé, mais ce n'est qu'une illustration qui ne prête pas à la confusion.

2.2.6.3. L'homme du passé représenté à l'image : une hypothèse avant tout

Des 14 émissions qui représentent l'homme du passé à l'image, 7 situent son histoire au centre du film et 2 d'entre elles débutent même avec des images de l'homme du passé restitué. Dans 8 de ces films, il apparaît décontextualisé, dans une temporalité non identifiable et dans 3, il apparaît dans le monde de la connaissance (sous la forme d'un artefact dans un musée pour *Le mystère de nos origines* par exemple). Ces émissions apportent en général plus d'informations sur l'homme du passé que les 11 autres qui ne le montrent pas. Sur ces 14 émissions, 12 évoquent sa vie quotidienne, 4 évoquent l'histoire personnelle d'un homme ayant existé et 3 décrivent même les sentiments et l'intimité de l'homme du passé. Comparativement, les informations sur l'autre dans le premier type de films concernent plutôt ses outils, ses techniques, ses vêtements.

Ses modes d'apparition sont variés : il est évoqué par des flous, des sons, une ambiance dans 9 de ces émissions. Ces recontextualisations ne reconstituent pas vraiment les traits ou gestes de l'homme du passé mais replacent plutôt les propos scientifiques dans une ambiance. Par exemple, dans le film *Ötzi autopsie d'un meurtre*, Ötzi est reconstitué par un acteur, mais ses apparitions sont toujours floues et les scènes montrées sont toujours les mêmes (elles sont itératives). C'est d'ailleurs ce qui différencie ce documentaire du film *Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans* (relationnalité 4), où l'homme du passé a une réelle présence et une réelle existence au sein d'un récit construit. On l'entend interagir avec d'autres acteurs, on suit ses actions sur de longues séquences et il illustre réellement le discours des scientifiques et de la voix off. À l'inverse, les scènes de recontextualisation de *Ötzi autopsie d'un meurtre* (relationnalité 2) ne permettent pas vraiment de se représenter le passé. Ici, les scènes sont courtes, montrent

des brides d'actions, sont généralement saisies par une caméra en mouvement, dont la focale est réglée sur un autre élément que l'homme du passé (le laissant ainsi dans le flou).



Plans extraits de Ötzi autopsie d'un meurtre *: les scènes de reconstitutions d'Ötzi en donne une idée plutôt qu'une représentation claire.*

Dans *Momies de Chine en chair et en os*, on retrouve le même type d'évocations floues de la femme momifiée.



Plans extraits de Momies de Chine en chair et en os *: des plans de recontextualisation de la dame en question.*

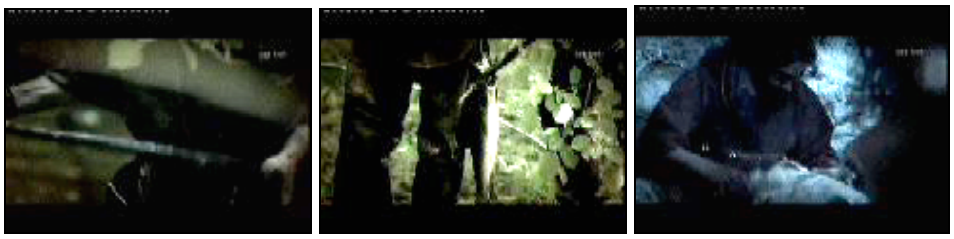
Néanmoins, le personnage dont on retrouve la momie extrêmement bien conservée est décrit sous toutes les coutures : ses sentiments, sa vie, ses vices sont portés à notre connaissance grâce à des sources écrites. Aristocrate, la dame avait laissé beaucoup de traces qui permettent de reconstituer son histoire. La mise en image très floue est donc assez contrastée par rapport à tous les détails que l'on apprend sur elle[257]. Dans *Stonehenge grandeur nature*, l'homme du passé est aussi filmé de loin, dans une ambiance sombre et mystérieuse :



Plans extraits de Stonehenge grandeur nature *: une processions d'hommes costumés dans la nuit.*

C'est un procédé qu'on peut aussi rapprocher de *Lascaux le ciel des premiers hommes*. L'évocation de l'homme du passé est d'abord poétique. Ce sont des brides d'images et de son histoire que nous livre le film.

[257] C'est par ailleurs l'un des seuls films sur les momies qui se centre autant sur le personnage que sur l'analyse elle-même.



Plans extraits de Lascaux le ciel des premiers hommes *: les recontextualisations montrent des bouts de corps des hommes préhistoriques.*

Dans ce documentaire, une deuxième voix off déclame un texte qui raconte l'histoire de l'homme du passé à la première personne, comme si elle lisait le journal intime de l'homme du passé. Le locuteur responsable de cette deuxième voix off est donc l'homme du passé, qui nous donne accès à ses sentiments, ses envies, ses rêves (il s'agit d'une focalisation interne feinte). On retrouve enfin ces mêmes recontextualisations dans *À la recherche des origines de l'homme*, mais ici l'ambiguïté est maintenue : on ne sait pas vraiment si l'on aperçoit des bushmen actuels ou une reconstitution des hommes du passé parce qu'ils sont souvent comparés quand sont diffusées ces images. La référence n'est finalement pas claire et il est difficile de donner un statut à ces images.



Plans extraits du film À la recherche des origines de l'homme *: des plans de recontextualisation ou des images de bushmen actuels ?*

Dans *L'empire romain grandeur et décadence*, on retrouve aussi des recontextualisations sonores : on entend les bruits de foules et une musique semblable à celle des péplums sur des images 3D de l'amphithéâtre vide d'hommes, comme si des fantômes vivaient à Pompéi[258]. Pour finir, quelques émissions utilisent aussi des images de films ethnologiques comme *Stonehenge grandeur nature* ou *À la recherche de nos origines*. Dans le premier film par exemple, ces images servent à illustrer la pratique du dressage de pierre par des peuples indigènes.

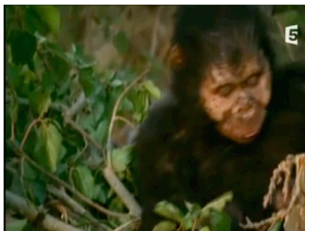
Et puis, *Ötzi l'homme de glace* représente Ötzi grâce à une reconstitution (un artefact) issue du musée qui le conserve :

[258] On retrouve le même procédé dans *Pompéi* (« C'est pas sorcier ») (relationnalité 3).



Plans extraits de Ötzi l'homme de glace *: la représentation d'Ötzi par un artefact figurant dans le musée où il est d'ailleurs conservé.*

Enfin, certaines reconstitutions sont plus précises à l'image, mais mises à distance. C'est le cas dans *Le mystère de nos origines*, où l'homme du passé est reconstitué par des acteurs costumés. Dans le documentaire, deux récits sont entremêlés : la diégèse 1 concerne la fouille et l'analyse menée dans le présent par des spécialistes et la diégèse 2 concerne le passé. L'avancée du deuxième récit dépend de l'avancée du premier. Les hommes du passé sont des personnages de l'histoire racontée (sujets homodiégétiques) dans le récit 2. Ces reconstitutions ont une dimension didactique que l'on ne retrouve pas par exemple dans *Le dernier jour de Pompéi*. Elles apparaissent comme des métaphores qui permettent de comprendre, plus que comme des illustrations réalistes. Par exemple, lorsque la voix off annonce que le singe descend de l'arbre, on voit simplement un singe descendre d'un arbre. C'est une « figure » au sens de « métaphore » : le singe représente tous les singes et cette descente représente « la descente de l'arbre par l'Homme ». C'est également une métonymie : une descente d'un singe pour beaucoup d'autres. C'est surtout une image plaisante car humoristique : le singe a une allure grotesque et la descente de l'arbre ressemble plus à une chute.



Plan extrait du film Le mystère de nos origines *: la représentation assez grotesque de Lucy*.

D'autres métaphores peuplent le documentaire, comme lorsque la voix off annonce la disparition de Lucy et Visage plat. À l'image, ils disparaissent dans les herbes hautes en se dirigeant vers le premier plan de l'image. Des mêmes herbes hautes, apparaît alors à leur place, Homo Erectus. On peut aussi citer l'« arbre généalogique » de l'homme, schématisé sous forme d'arbre et qui est peu à peu complété avec les images des préhumains.



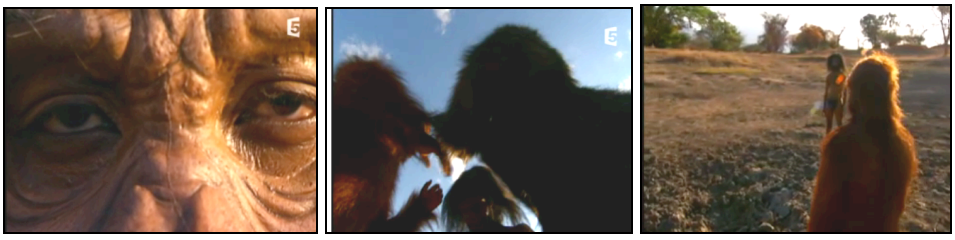
Plan extrait du film Le mystère de nos origines *: l'arbre généalogique de l'homo sapiens avec des illustrations de tous les préhumains montrés dans le film.*

Une autre métaphore dans le même film symbolise l'évolution de l'homme par une course de relais (le témoin génétique), puis par une mêlée.



Plans extraits du film Le mystère de nos origines *: la course de relais avec Visage Plat, passant le relais à Homo Sapiens, puis à la femme moderne.*

La course de relais symbolise ce que nous croyions savoir sur l'évolution avant les découvertes dont le documentaire fait état. Cette métaphore réunit Visage Plat, Homo Erectus et l'Homme moderne. Ils sont les symboles de leur espèce et courent de gauche à droite (le sens de la symbolisation habituelle du temps qui passe). Ils sont les participants d'une course de relais. Le témoin est le symbole du témoin génétique et il est transmis de coureur à coureur jusqu'à la femme moderne en justaucorps. Cela symbolise une évolution linéaire de l'homme : une espèce court (existe), passe le relais à la suivante (disparaît) et laisse sa place à l'espèce suivante. Dans cette scène, l'apparition de ces éléments ensemble n'est pas logique en termes de récit puisqu'ils n'ont pas existé en même temps. À la fin de cette scène, ces images sont diffusées en accéléré et à l'envers, comme si le film était rembobiné (ce qui signifie aussi que cette métaphore est fausse et à « effacer » des esprits). Alors, l'archéologue explique en off que cette théorie est erronée : on ne peut pas comparer l'évolution de l'homme à une course de relais mais plutôt à une mêlée.



Plans extraits du film Le mystère de nos origines *: la mêlée entre les préhumains.*

À ce moment, les participants de la course (mais curieusement, pas la femme moderne) apparaissent en cercle, se regardent avec méfiance : ils sont immobiles et se jaugent. La scène fait clairement référence à des scènes de duels dans les westerns. Des gros plans des visages et de

très gros plans sur les yeux des assaillants soulignent l'intensité et la tension de la scène. La caméra tourne autour d'eux, puis on les voit se battre en ocularisation interne, comme si le spectateur participait à la mêlée. Cette scène symbolise la coexistence au même endroit et au même moment, de plusieurs espèces ainsi que leur lutte pour la survie. Cette représentation de l'homme du passé sert donc également à mettre en image des hypothèses. À un autre moment du même film, trois scènes s'enchaînent pour illustrer trois hypothèses sur la rencontre entre deux préhumains. À la question « qu'a-t-il pu bien se passer quand Lucy et Visage plat se sont rencontrés ? », trois réponses possibles sont envisagées et mises en images, l'une à la suite de l'autre : la lutte, l'ignorance et l'amitié.



Plans extraits du film Le mystère de nos origines *: la lutte, l'ignorance, l'amitié.*

Ces scènes sont des métaphores ou des « figures » au sens de Daniel Jacobi (1990) ou Denise Jodelet (1984) qui illustrent, figurent une théorie. Mais si les métaphores de la course de relais et la mêlée avaient l'intérêt didactique de montrer une chose « fausse » puis une chose que l'on pense « vraie » pour casser une représentation erronée, dans cette troisième scène, l'illustration est purement anecdotique et humoristique. En effet, ces scènes ne sont pas crédibles : les deux préhumains ont l'air ridicules et situent la reconstitution dans la parodie. On le voit bien dans le troisième plan lorsque les deux préhumains se saluent : à la manière des rappeurs actuels, ils se tapent le poing[259].

D'autres métaphores, mais cette fois verbales sont également développées dans *À la recherche des origines de l'homme* et dans *Le mystère de nos origines* et sont le plus souvent de métaphores bibliques : Lucy est comparée à Ève, Homo Erectus à Adam et l'homme moderne et l'homme de Neandertal à Abel et Caïn.

> « On pourrait comparer l'intensité de cette rencontre à celle *d'Abel* et *Caïn* car nous sommes probablement tous deux, des descendants de *Goliath* [homo erectus]. »

Le mystère des origines est cependant le film qui réunit le plus de métaphores de tout le corpus, il constitue donc une exception dans ce type de mises à distance de l'homme du passé et dans cet objectif didactique des reconstitutions. Dans les autres films de cette relationnalité, l'homme du passé est mis à distance par d'autres procédés.

[259] On retrouve aussi ce style parodique dans *La planète des hommes* (relationnalité 3) lorsque les préhumains observent le présentateur (moderne) et se chamaillent pour un morceau de viande.

Par exemple, dans *Au temps de l'empire romain*, les reconstitutions du passé présentent une matérialité réaliste et elles sont jouées par des acteurs. Mais ces reconstitutions peuvent être vues comme la projection de l'imaginaire et de rêveries des touristes qui écoutent l'archéologue parler. Le statut imaginaire des reconstitutions est donc clairement identifié :



Plans extraits de Au temps de l'empire romain *: le premier plan montre la touriste qui écoute l'archéologue, le second lie le premier au troisième (fondu au blanc) et débouche sur une scène de banquet dans le passé. Après cette courte scène non commentée, on retourne à la touriste, rêveuse.*

Dans ces scènes, on voit d'abord l'archéologue donner des informations sur les vestiges, puis la caméra se centrer sur l'un des touristes qui écoute, puis un fondu au blanc. On voit ensuite ce qu'il imagine, c'est-à-dire, des brides d'histoires de l'homme du passé. À la fin de ces scènes, on revient au visage concentré du touriste. Dans ce même film, on met également l'homme du passé à distance avec de l'humour. À un moment, l'un des visiteurs observe les fresques de la villa des Mystères et imagine les personnages de la fresque s'animer : des acteurs jouent les personnages représentés sur la fresque en dansant de manière grotesque et avec des attitudes empruntées.



Plans extraits de Au temps de l'empire romain *: les personnages de la fresques s'animent et dansent.*

Le décalage entre la beauté et l'émotion qui peuvent se dégager de la fresque et le ridicule de ces positions incarnées par des acteurs, contribue à une parodie mettant à distance cette représentation du passé. L'intérêt de la mise à distance de ces représentations est de l'identifier clairement comme une reconstitution au service du discours archéologique. De la même manière, *Au temps de l'empire romain* utilise des extraits de films de fiction, en les identifiant clairement comme tels, pour illustrer le passé tout en le mettant à distance. On joue ainsi sur les codes de reconnais-

sance du passé en donnant une illustration « reconnaissable » du romain de péplum et à la fois, cette recontextualisation ne peut pas être prise pour elle-même : elle est plutôt un signe qui renvoie à « une idée » de l'Antique (la référence est plus une référence à la fiction qu'au passé).

L'homme du passé peut aussi être évoqué par des dessins scientifiques comme dans *Les momies du Taklamakan*. Ce documentaire suit la fouille et l'analyse de momies par une équipe d'archéologues. La seule reconstitution du passé est une reconstitution par dessins et peintures, apparaissant à la fin du film (et donc après les analyses).



Plans extraits du film Les momies du Taklamakan *: quelques reconstitutions de personnages par le dessinateur de l'équipe.*

Ces reconstitutions ne permettent de s'imaginer le passé que de manière très schématique. Elles montrent bien que ces reconstitutions sont des possibles, des hypothèses scientifiques d'abord. C'est le même procédé que l'on observe dans *À la recherche des origines de l'homme,* où les peintures s'enchaînent pour illustrer le discours et les découvertes des archéologues tout au long du documentaire.



Plan extrait du film À la recherche des origines de l'homme *: une peinture illustrent une scène de chasse.*

L'homme du passé peut enfin être reconstitué par l'archéologie expérimentale comme c'est le cas dans quatre documentaires de cette relationnalité et ici dans *Les origines de l'homme : la piste d'Adel.* Une longue scène y décrit la constitution du visage d'un préhumain, de la pose des os aux traits plus hypothétiques, tandis que la voix off justifie chacun des choix des archéologues.



Plans extraits du film Les origines de l'homme : la piste d'Adel *: la reconstitution du visage d'un ancêtre suite au travail de l'archéologue. La voix off annonce : « Dernière étape, la plus risquée. Le sculpteur n'a que l'hypothèse scientifique et les rêves de Michel pour imaginer cet homme. »*

Pour résumer, quand l'homme du passé apparaît dans ce type d'émissions où l'archéologue est la figure-pivot ; il est surtout « évoqué » par brides d'images, mais son « histoire » est surtout racontée à l'oral et non mise en images dans un récit. La prudence de la reconstitution et sa mise à distance permettent d'identifier clairement le statut hypothétique de la reconstitution. Elle ne fait qu'illustrer les propos des scientifiques et aide à comprendre des concepts abstraits. Les reconstitutions sont d'ailleurs toujours engendrées par les découvertes de l'archéologue : c'est donc bien lui qui en est le responsable. L'homme du passé est ainsi toujours mis à distance du spectateur, adresse peu de regards à la caméra, il est peu filmé en gros plans et ne s'adresse jamais directement de manière orale au spectateur : un lien direct à l'homme du passé n'est pas établi (comme c'est le cas dans les émissions de la relationnalité 4). Il est rarement appelé par un nom, il est par ailleurs un simple acteur dans le passé, que l'on pourrait enlever de l'histoire sans en changer le sens. L'homme du passé n'est donc pas une figure : il n'est finalement qu'une entité sans rôle, l'objet du discours[260]. C'est bien l'archéologue qui reste le vecteur de l'attachement au passé.

2.3. Les effets potentiels de cette reconstruction : une relation de proximité avec l'archéologue plus qu'avec le passé

Pour résumer, ce genre d'émissions montre surtout le plan de l'élaboration des connaissances par l'archéologue et le vestige et finalement peu l'homme du passé. La promesse de ces émissions est d'abord de découvrir un site ou un vestige, mais aussi de voir la science en train de se faire ; ce que les autres relationnalités ne présentent quasiment jamais comme une promesse. Par ailleurs, l'heure et la chaîne de diffusion indiquent que ces émissions s'adressent plutôt à un public intéressé (pas vraiment au grand public)[261]. C'est également la relationnalité qui présente les émissions ayant recueilli les plus faibles audiences du corpus[262].

La relation proposée au spectateur repose ainsi essentiellement sur la reconnaissance de l'archéologue, grâce aux représentations qu'il cristallise. La relation créée à l'homme du passé est une relation d'abord scientifique et distancée. L'archéologue est un médiateur et en même temps, il met l'autre à distance dans un double mouvement de rapprochement / éloignement. L'évocation faite du passé dans ces émissions permet de se l'imaginer. Ces évocations de l'homme du passé figurent une vision lointaine et hypothétique du passé, d'une construction

[260] Dans 8 de ces 14 émissions, on montre d'ailleurs plusieurs illustrations de l'homme du passé, correspondant à différentes hypothèses parfois contradictoires (comme c'était le cas de la rencontre entre Visage Plat et Lucy dans *Le mystère de nos origines*).

[261] 21 films sur ces 25 sont diffusés sur France 5, Arte ou la Cinquième.

[262] 14 de ces films ont réuni de moins de 2 % du public. *Les mystères de Pompéi* est une exception qui peut s'expliquer par la diffusion à la suite du docufiction à succès *Le dernier jour de Pompéi.*

scientifique. Néanmoins, certains glissements de sens peuvent tout de même apparaître comme par exemple dans *À la recherche des origines de l'homme*, qui joue sur la confusion entre les bushmen actuels et les hommes préhistoriques. On ignore finalement quel statut a cette image (reconstitution du passé ou film ethnologique sur les bushmen actuels ?) et la comparaison pose problème : on compare l'autre – l'homme préhistorique – à l'autre – l'étranger – parce qu'ils sont tous les deux différents de « nous ». L'autre est donc comparé à un autre « autre », plus proche de nous[263].

Les différents types d'usages de la relation au passé décrits par Jean Davallon (2006 : 187-189) dans l'épilogue de son ouvrage ne comprennent pas celle-ci. Elle pourrait donc être spécifique à la télévision : elle consiste à limiter la relation au passé au travail scientifique de l'archéologue en se situant plus dans la célébration de la trouvaille du vestige que dans sa mise en valeur ou dans la représentation du passé. Cet usage du vestige établit donc une relation distanciée et scientifique à un public d'amateurs, non du passé mais surtout de l'archéologie.

3. L'instance télévisuelle est la figure-pivot : la « célébration de la mise en images »

Lorsqu'elle apparaît, l'instance télévisuelle (présentateur, intervieweur ou autre représentant de l'institution ou de la chaîne) est presque[264] toujours une figure-pivot, ce qui n'est pas le cas des autres entités. La présence de l'instance télévisuelle dans le dispositif semble ainsi avoir un fort impact sur l'instauration du rapport au passé et à l'archéologie. Elle concerne 15 émissions[265] soit environ 30% du corpus au total. Nous décrivons les degrés et formes de cette relationnalité, puis les modalités de sa construction (en particulier à travers la construction d'un archéologue détenteur de savoirs et d'une instance télévisuelle proche du public), pour enfin analyser les effets potentiels de ces émissions sur le public.

---

[263] On observe également cette stratégie dans d'autres documentaires comme par exemple *Yves le Bechenec, archéologue en Seine-Saint-Denis* (qui ne fait pas partie de notre corpus) quand l'archéologue demande à des maliens immigrés à Paris de refaire des poteries gauloises. Cette stratégie de rapprochement de l'autre repose, selon nous, sur l'idée que tout ce qui est différent de nous, se ressemble.

[264] On l'a vu, le reportage *Les secrets de la momie* est introduit par un présentateur mais qui ne fait pas de lien entre ce reportage et les autres du magazine et ne semble pas changer la relation proposée au passé. Il n'est donc pas la figure-pivot de l'émission parce qu'il est trop coupé des autres éléments du reportage.

[265] *Les Vikings à l'assaut du monde* (« Les grandes énigmes du passé »), *La préhistoire comme si vous y étiez*, *La planète des hommes* (« E=M6 »), *Pas si fous ces Romains* (« E=M6 »), *Pompéi* (« C'est pas sorcier »), *Cd-Rom Pompéi* (« E=M6 »), *An 1000* (« E=M6 »), *Ötzi est-il mort assassiné* ? (« On vous dit pourquoi »), *La malédiction des glaces* (« Sept à Huit »), *Sur la trace des pharaons* (« Quelle aventure ! »), *Sur les traces de Saint-Louis* (« Des racines et des ailes »), *Pompéi* (« Des racines et des ailes »), *Pompéi* (« Les nouveaux mondes »), *Le Moyen-Âge* (« E=M6 »), *Les plus vieilles momies du monde* (« E=M6 »).

3.1. Degrés et formes de la célébration de la mise en images : une relationnalité feuilletée, qui met à distance le passé

L'instance télévisuelle ajoute une « couche » supplémentaire à la médiation proposée à l'homme du passé. À la couche de constitution des savoirs (archéologue et vestige) et à la couche de représentation du passé, se greffe une troisième couche qui met en avant la production du discours télévisuel et rend apparente, voire ostentatoire, l'énonciation télévisuelle. L'instance télévisuelle se charge de créer une relation entre le spectateur et les autres éléments du dispositif. La présence de cette instance redistribue les rôles des autres entités, selon le même principe de « vase communicant » qu'on a observé dans la relationnalité précédente : quand une figure prend de l'importance, les autres entités sont mises en retrait et l'attention est cristallisée sur une ou deux figures centrales.

La relation proposée au passé est donc encore plus distanciée (degrés), elle repose sur une mise en valeur du travail de médiation qu'opère l'émission ou la chaîne vers le travail archéologique (formes) et il en résulte une relation de complicité avec l'instance télévisuelle d'abord. À l'inverse, la relation proposée à l'homme du passé est véritablement mise au second plan (effets). Nous obtenons alors une relationnalité du type :

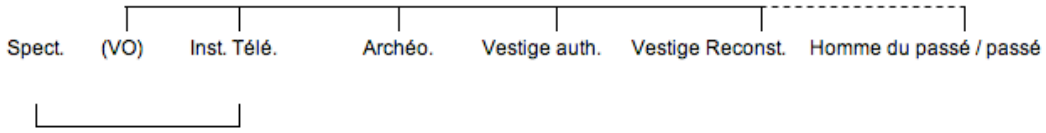


Figure 5 : Représentation schématique de la Célébration de la mise en images.

L'archéologue reste néanmoins le sujet de l'action. Le vestige est son adjuvant et l'homme du passé est le destinataire (qui bénéficie du travail de l'archéologue en cela qu'il prend vie grâce à l'archéologue) ainsi que le spectateur. L'instance télévisuelle est alors le destinateur, qui incite à l'action.

3.2. Les modalités de construction d'une relation au monde télévisuel d'abord

3.2.1. Données d'ordre général sur ces émissions

Ces 15 émissions sont des magazines scientifiques ou de société, diffusés surtout avant 2004 et plutôt sur M6 (6 films), ou France 2 et 3 (8 films) mais pas sur Arte, France 5 ou la Cinquième. Le seul reportage de notre corpus diffusé sur TF1 présente cette relationnalité. Ces émissions s'adressent donc plutôt à un large public.

Ces reportages sont plutôt de courtes durées, insérés dans des magazines parmi d'autres sujets. Il semble que ce soit la forme la plus adaptée aux thèmes de Pompéi (5 films) et du Moyen-Âge (4 films). Ou bien ce sont ces deux thèmes qui fonctionnent le mieux avec le grand public et donc avec cette relationnalité (ceci devrait être vérifié sur un corpus plus important).

Ces émissions utilisent un vocabulaire accessible (le plus accessible de toutes les émissions du corpus), une esthétique clairement documentaire[266] et une musique assez présente, qui suggère surtout le mystère et l'exotisme. À l'image, on retrouve surtout l'idée du mystère et l'isotopie de la science est moins présente que dans les autres émissions (des autres relationnalités).

La promesse de ces films est surtout de faire découvrir un lieu ou un vestige (pour 9 de ces reportages) mais pas de montrer la science en train de se faire. Et en fin de compte, les émissions portent effectivement sur le vestige ou le site lui-même mais pas sur son analyse : on découvre un vestige déjà analysé et déjà patrimonialisé, contrairement à ce que l'on observe dans les émissions de la deuxième relationnalité (la célébration de la trouvaille).

Ensuite, 12 de ces émissions mêlent à la fois un discours sur le présent et un discours sur le passé. Les images utilisées par ces films sont variées : on y voit beaucoup d'éléments didactiques (dans 9 de ces émissions), mais moins les vestiges actuels (dans 9 émissions, ce qui est peu par rapport aux autres types d'émissions), moins de schémas ou d'imagerie scientifique (4 films). Par contre, on montre en moyenne plus le site archéologique tel qu'il apparaît aujourd'hui (9 de ces émissions représentent le site sans fouille ni touriste) et enfin, des artefacts ou diorama apparaissent dans la moitié des films (beaucoup plus que la moyenne des autres émissions du corpus). Ces émissions montrent également plus de reconstitutions tirées d'autres films (de fictions ou de jeux vidéos par exemple dans 6 films sur 15).

La temporalité des émissions suit principalement des thèmes, reliés entre eux par un présentateur (13 films suivent une logique thématique). Par exemple, *La préhistoire comme si vous y étiez,* affiche les thèmes qui s'enchaînent sur des cartons :



Plans extraits de La préhistoire comme si vous y étiez *: les cartons séparant les scènes.*

[266] Nous entendons par « esthétique documentaire », l'usage réduit d'effets issus du monde de la fiction cinématographique, au contraire des autres émissions du corpus.

Ces films sont d'abord explicatifs et descriptifs, mais peu narratifs (5 films seulement peuvent être qualifiés ainsi).

La voix off est plutôt emphatique et expressive ; elle est beaucoup moins didactique ou austère que pour les autres émissions. Elle interpelle le spectateur dans 14 des émissions pour renforcer l'axe du contact. Elle est plutôt un élément de la figure de l'instance télévisuelle.

Sur 15 émissions, l'instance télévisuelle apparaît « sur le terrain », « dans » le reportage, dans 7 d'entre elles[267]. Pour les autres émissions, elle n'apparaît donc qu'en plateau pour « lancer » le sujet. Néanmoins, qu'elle soit dans le reportage ou non ne semble pas vraiment influer sur le fonctionnement du dispositif. Quand elle apparaît dans le reportage, elle crée simplement plus souvent des incohérences temporelles en apparaissant dans une représentation du passé (nous y reviendrons au chapitre suivant).

3.2.2. L'instance télévisuelle comme figure-pivot

L'instance télévisuelle est très présente dans ces émissions en termes quantitatifs (durée de présence) et qualitatifs (importance dans le dispositif). C'est elle qui apparaît le plus souvent dès l'introduction de l'émission : dans 14 des cas, elle est dans les trois premiers plans de l'émission. Elle se présente plutôt dans le monde de la télévision (9 émissions) et / ou dans le monde de la connaissance (5 émissions). Elle est d'abord celle qui détient des connaissances (9 émissions) et l'interlocuteur qui interroge les spécialistes (8 émissions). Elle apporte généralement le même type d'informations générales que l'archéologue mais en sait moins que lui dans 8 émissions[268].

L'instance télévisuelle est généralement une figure connue du grand public comme François de Closet, Jamy Gourmaud, Olivier Minne ou Patrick de Carolis. Étant une figure déjà connue du spectateur, il n'est pas l'incarnation de représentations circulantes, mais est plutôt l'incarnation des valeurs de la chaîne. Il est un « interlocuteur », tel que l'envisage Jesùs Martin Barbero (2002 : 179-180) et fait référence au monde de la télévision avant tout.

Dans toutes ces émissions, c'est l'instance télévisuelle qui propose un lien au spectateur : elle parle face à la caméra, qu'elle regarde frontalement, en gros plan et interpelle le spectateur. L'étude de l'énonciation de ces émissions montre que cette instance correspond à ce qu'Éliséo Véron (1983) et à sa suite Geneviève Jacquinot (1977) et Éric Fourquier (2009) appel-

---

[267] *Les Vikings à l'assaut du monde* (« Les grandes énigmes du passé »), *La préhistoire comme si vous y étiez*, *La planète des hommes* (« E=M6 »), *Pas si fous ces Romains* (« E=M6 »), *Pompéi* (« C'est pas sorcier »), *Sur la trace des pharaons* (« Quelle aventure ! »), *Pompéi* (« Les nouveaux mondes »).

[268] Elle pose alors des questions plus naïves, probablement censées refléter les questions que le spectateur doit se poser.

lent le « médiateur ». Il est le pivot énonciatif, l'axe autour duquel s'organisent les relations du dispositif avec le spectateur. L'instance télévisuelle accueille ainsi le spectateur, introduit le sujet, présente les éléments et sujets du reportage et assure ainsi la transition entre le monde de la télévision et le monde de l'archéologie et entre le monde de l'archéologie et le monde passé. Les autres figures-pivots des autres relationnalités sont également des médiateurs, mais ce rôle est assumé de façon ostentatoire par l'instance télévisuelle. C'est-à-dire que les autres figures-pivots remplissent ce rôle de médiateurs, mais que ce rôle est beaucoup plus mis en valeur dans ces émissions. Par exemple, dans *Pompéi* (« Les nouveaux mondes ») le spectateur est accueilli par Olivier Minne, qui annonce le déroulé et le thème de l'émission en regardant le spectateur « dans les yeux » et en s'adressant directement à lui.



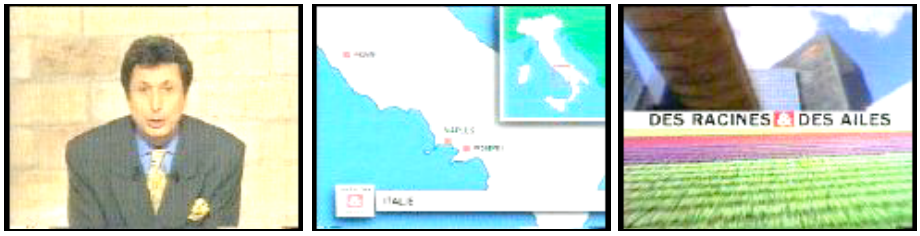
Plans extraits de Pompéi *(« Les nouveaux mondes ») : Olivier Minne annonce : « Bonsoir et bienvenue en Italie, sur le Vésuve [...] si nous sommes là, ce n'est pas pour vous parler vulcanologie, mais plutôt pour relater une des catastrophes naturelles les plus effroyables de notre ère... Nous sommes en l'an 79, et à ce moment-là, le 24 août au matin, une colonne de fumée monte dans le ciel [...] Pompéi, nous la connaissons tous. Et pourtant, depuis quelques mois maintenant, des archéologues sortent de terre toute une partie de la ville encore inconnue. Une visite inédite et surprenante dans le passé, que je vous propose dans les « Nouveaux Mondes » »*

Plus tard, il arrive à Pompéi, se perd dans les ruelles, va à la rencontre de l'archéologue, Alix Barbet et nous la présente :



Plans extraits de Pompéi *(« Les nouveaux mondes ») : Olivier Minne, à gauche, vient à la rencontre d'Alix Barbet, archéologue, à droite, symbolisant ainsi la rencontre entre le monde de la télévision et le monde de la science.*

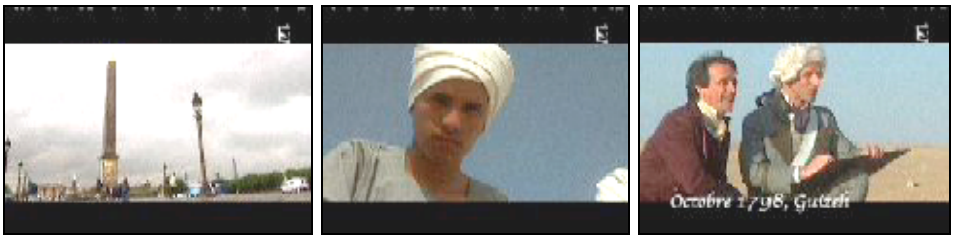
L'emploi du « nous », le regard caméra, la venue du présentateur vers la caméra et les adresses directes au spectateur participent à faire du présentateur cette figure ostentatoire de médiation. On pourrait multiplier les exemples de cette relation ostentatoire avec le spectateur, comme *Pompéi* (« Des racines et des ailes ») où Patrick de Carolis accueille le spectateur :



Plans extraits de Pompéi *(« Des racines et des ailes ») : après l'accueil habituel du spectateur, Patrick De Carolis lance le sujet sur Pompéi : « Vous savez que Pompéi a été rayée de la carte par un nuage de cendres... »*

Ensuite, dans toutes ces émissions, l'instance télévisuelle est également celle qui fait le lien à l'archéologue : elle le présente dans 12 des films, est physiquement avec lui dans 10 (l'archéologue peut aussi être rencontré en plateau comme dans « Des racines et des ailes » ou « On vous dit pourquoi »), et parle avec lui dans 12 des émissions. Comme le décrit Éliséo Véron (1983), son corps devient le pivot de cette relation : il regarde le spectateur, se tourne vers le spécialiste pour lui parler, puis revient au spectateur. D'autres combinatoires sont possibles, mais ces dispositifs disent tous la même chose : le présentateur et le spectateur sont dans la même position. Il fait également exister le lien au vestige puisqu'il donne des informations sur lui et le montre, le touche dans 7 des émissions. Il est également en relation avec l'homme du passé représenté puisqu'il donne des informations sur lui et le rencontre même physiquement dans 2 émissions.

Sur les traces des pharaons (« Quelle aventure ! ») va encore plus loin dans cette mise en scène de l'instance télévisuelle, qui n'est plus seulement dans une position de présentation mais également le héros d'une aventure dans le passé. Elle est finalement un cas extrême de la relationnalité 3 en ce qu'elle maximise la place déjà importante de l'instance télévisuelle dans le dispositif. L'aventure de Fred, le présentateur, commence lorsque sa nièce (instance spectatorielle) lui demande d'où vient l'Obélisque de Paris. Il utilise alors un « appareil magique » qui lui permet de voyager dans le temps pour comprendre l'histoire du monument et pouvoir ensuite l'expliquer à sa nièce. Il rencontre alternativement des archéologues du XVIIIe siècle ou contemporains, des Égyptiens du Haut-Empire, des soldats de la campagne napoléonienne, etc. Le côté burlesque de ces situations est renforcé par le fait que l'instance télévisuelle (Fred) entend et parle avec la voix off alors que les autres personnes qu'il rencontre ne l'entendent pas. La complicité établie avec Fred est donc encore plus forte que pour les autres émissions, du fait qu'il entend, comme le spectateur, la voix off. Plusieurs scènes sont également réalisées en ocularisation interne : l'instance télévisuelle ne répond pas seulement à l'envi qu'a le spectateur d'aller dans le passé ; elle offre la possibilité au spectateur d'aller dans le passé, en voyant ce qu'il voit. Finalement, l'histoire est tout à fait invraisemblable pour un documentaire, même si les savoirs scientifiques restent bien présents (nous y reviendrons).



Plans extraits de Sur les traces des pharaons *(« Quelle aventure ! ») : Fred devant l'obélisque, puis après son premier saut dans le temps : une ocularisation interne place le spectateur dans la position du voyageur temporel avant de redevenir à la normal (ocularisation externe).*

L'instance télévisuelle est bien dans ce reportage, mais aussi dans les autres émissions, la figure-pivot qui assure la cohérence syntagmatique du dispositif, qui garantit le contact avec le spectateur, qui renvoie à la fois au monde de la télévision, du passé et de la science (puisqu'il apparaît dans tous) et qui cristallise des représentations sociales un peu particulières, puisqu'elles reflètent les valeurs de la chaîne (sens de l'accueil, convivialité et humour la plupart du temps). Finalement, c'est bien la capacité qu'a la chaîne de montrer des images exceptionnelles qui est mise en scène dans plusieurs reportages. C'est surtout le cas dans l'émission « Des racines et des ailes » qui insiste à plusieurs reprises sur le côté exceptionnel et inédit de ce qu'on est en train de voir.

Ce qui semble intéressant, c'est que dans cette configuration, les autres figures habituellement présentes dans les films archéologiques semblent perdre de l'importance. Cet élément confirme à nouveau que la figure-pivot est déterminante dans la construction de la relation au passé.

3.2.3. L'archéologie et l'archéologue : des savoirs tout faits

La présence de l'instance télévisuelle a d'abord un fort impact sur la présentation de l'archéologie : elle apparaît comme un savoir tout fait dans 12 de ces émissions et non plus comme un savoir en élaboration[269]. Les fouilles et les analyses n'apparaissent que dans respectivement 7 et 6 de ces émissions, même si on les évoque verbalement dans 8. Néanmoins, une seule hypothèse concernant le passé est évoquée et montrée (alors qu'il arrivait aux émissions de la deuxième relationnalité, de comparer plusieurs reconstitutions possibles du passé). Généralement, ces émissions montrent donc un savoir « déjà tout fait » et pas les procédures de production de ce savoir. Par exemple, dans le reportage *Cd-Rom Pompéi* (« E=M6 »), la reconstitution du site pour un jeu vidéo est bien le sujet du reportage. L'archéologie apparaît donc comme un moyen de faire une reconstitution et pas du tout comme un processus scientifique.

[269] 6 émissions seulement soulignent – mais brièvement – les mécanismes et les étapes du raisonnement archéologique.

Tout se passe comme si les deux couches (de production des savoirs et de production du discours télévisuel) entraient alors en concurrence.

3.2.4.1. L'archéologue, une figure-intermédiaire

Conséquemment, dans ces émissions, l'archéologue est présent mais jamais très présent en termes de temps (moins de la moitié du temps) et surtout en termes d'importance. Il est complètement absent de deux films : dans *Les momies les plus vieilles du mondes* (« E=M6 »), il est cité et on l'aperçoit mais il ne joue aucun rôle et dans *Le Moyen-Âge* (« E=M6 »), c'est un passionné du Moyen-Âge (et donc pas un archéologue) qui reconstitue un trébuchet et qui parvient à de meilleurs résultats que les archéologues. Alors, l'instance télévisuelle prend de l'importance et la figure de l'archéologue devient une figure-intermédiaire entre l'instance télévisuelle et le vestige. La figure de l'archéologue n'est donc pas une figure-pivot : il est une figure d'authentification à laquelle on ne s'attache pas et qui n'organise pas les éléments du dispositif. Il n'a, de plus, pas de lien avec le spectateur puisqu'il ne regarde pas la caméra, ne s'adresse pas à lui, ce rôle étant véritablement réservé à l'instance télévisuelle. L'archéologue a également des liens plus lâches avec le vestige puisqu'il ne le trouve que dans 3 des films, qu'il l'analyse peu (7 émissions soit 46% contre 75% pour les autres relationnalités) mais le montre beaucoup (14 films). Par exemple, dans *Pompéi* (« Les nouveaux mondes »), Alix Barbet désigne les vestiges, les présente, les décrit comme ici, devant ce *thermopolium*[270] ou un peu après, devant une fresque :




Plans extraits de Pompéi *(« Les nouveaux mondes ») : Alix Barbet désigne et explique les vestiges à Olivier Minne.*

Enfin, ce n'est pas lui qui fait le lien au passé et aux reconstitutions puisqu'il n'en est pas à l'origine. Du point de vue de la narration, il devient un adjuvant de l'instance télévisuelle, et du point de vue de l'énonciation, il est un énonciateur second mais pas le locuteur du discours de l'émission. Le contenu de ses propos semble d'ailleurs apporter moins d'informations que la voix off ou l'instance télévisuelle[271] : il ne fait souvent que confirmer les propos des autres su-

[270] Dans l'Antiquité, le *thermopolium* correspond à une sorte de bar ou plus exactement à une sorte de lieu de restauration rapide.

[271] Néanmoins, on pourrait envisager de comparer les contenus de leurs discours respectifs avec une analyse thématique ou une analyse avec *Tropes* pour le confirmer avec certitude.

jets parlants. L'archéologue est donc celui qui authentifie mais pas celui qui construit la connaissance : il ne construit la connaissance à partir des vestiges que dans 2 de ces émissions et montre ou explique les procédures que dans 7 émissions. Enfin, il est par ailleurs mis au même « niveau » que d'autres non-spécialistes dans 5 de ces films et en l'occurrence, d'autres personnes non-spécialistes sont interrogées sur les mêmes sujets et de la même manière que l'archéologue, comme dans le reportage déjà cité de « E=M6 » sur le trébuchet médiéval et dans *Pompéi* (« Des racines et des ailes »).



Plans extraits de Pompéi *(« Des racines et des ailes ») : un archéologue, puis un policier et un prêtre disent ce qu'ils pensent de la fréquentation touristique du site de Pompéi.*

Il s'agit de mettre l'archéologue au même niveau que le spectateur et donc, de le montrer non comme un spécialiste mais comme un « guide » à portée de tous.

Dans ces émissions, l'archéologue est donc moins dans l'action que dans les relationnalités 2 et 4 : il est en position de commentaire de l'action et il apparaît dans le monde de la connaissance (12 émissions), mais moins dans le monde de la science en train de se faire (dans seulement la moitié des films, ce qui est très peu par rapport aux autres émissions fonctionnant sur d'autres relationnalités). On ne le voit fouiller ou analyser que dans respectivement 6 et 3 de ces émissions et de façon elliptique. Il est généralement assis à son bureau ou dans un lieu de connaissance pour parler (12 des films), lieux qui font de lui une instance de la connaissance, mais pas de l'action. Par exemple dans *Les Vikings à l'assaut du monde*, ces quelques archéologues apparaissent tous de ¾, en position de commentateurs.



Plans extraits du film Les Vikings à l'assaut du monde *: ces six archéologues s'adressent à la caméra en léger ¾, assis ou debout et jamais en plein travail.*

Par ailleurs, le nom et la spécialité de l'archéologue sont toujours écrits sur un carton, il n'est jamais appelé par son prénom mais toujours par son titre (scientifique, spécialiste, archéologue). Il n'apparaît quasiment jamais à plusieurs pour travailler : il est tout seul face à la caméra. La plupart de ces émissions fonctionnent sur le même schéma.



Plans extraits de La planète des hommes *(« E=M6 ») : de la même manière, les archéologues sont interviewés de ¾ et en position de commentateur (et non de scientifique au travail).*

Les archéologues apparaissent le plus souvent seuls, mais les émissions ne se centrent pas sur son histoire. Il n'y a pas de « personnalisation » de l'archéologue telle qu'on l'a décrite dans la relationnalité 2. D'ailleurs, l'archéologue est peu mis en scène (dans 11 des émissions, la neutralité de la mise en scène semble recherchée). Il mobilise donc beaucoup moins de représentations que dans les autres émissions : il est surtout ici, l'érudit qui sait tout. Dans ces émissions, l'archéologue prend alors une allure de guide touristique (6 émissions), qui chemine physiquement dans le site (on le voit souvent de dos) et qui délivre des informations diverses sur les vestiges qu'il rencontre. Quand il n'est pas physiquement le guide sur le site, il est une personne-ressource, qui détient et livre des connaissances. Enfin, il ne s'adresse pas directement au spectateur (il se situe hors de l'axe énonciatif) mais parle de ¾ à la caméra. Seule l'instance télévisuelle peut regarder le spectateur « dans les yeux ». Par exemple, l'émission « Des racines et des ailes » place toujours le spécialiste en position de guide.



Plans extraits de Pompéi *(« Des racines et des ailes ») : la voix off présente l'archéologue qui marche de dos, devant la caméra. Il se retourne et commence à parler de trois-quarts.*

L'archéologue est toujours introduit par la voix off, puis apparaît de dos en train de marcher ou sur le siège avant d'une voiture, comme si le spectateur allait suivre une visite guidée. Il se retourne ensuite et commence à parler : il présente un site, un vestige (mais pas la façon dont il a été découvert ou analysé). Il donne en fait des informations très générales sur le passé. Et puis, ces reportages de « Des racines et des ailes » insistent souvent sur la capacité qu'a « l'émission » ou la « chaîne » (« nous ») de faire accéder à des lieux tout à fait exceptionnels, fermés habituellement au public. Les archéologues manipulent de grosses clefs et ouvrent de lourdes portes. Le

spectateur devient donc un privilégié et le dispositif devient une incitation au voyage et au tourisme, plus qu'une ouverture sur la découverte du passé.

Pour résumer, l'archéologue est important dans la médiation proposée au passé puisqu'il atteste le discours et donne accès au vestige. Il a donc un rôle important dans la textualité du film, il est également un élément important de l'axe énonciatif et mobilise les représentations du guide et de l'érudit. Il est donc une figure-intermédiaire. On voit bien à cette occasion les différentes mises en scène entre l'archéologue comme figure-pivot et l'archéologue comme figure-intermédiaire.

3.2.4. Le vestige comme entité

Le vestige authentique apparaît moins en termes de temps que dans les autres émissions, mais est estimé « présent » dans 2 films et « très présent » dans 6 (8 films en tout). Il apparaît surtout dans le monde de la connaissance (dans un musée ou sur un site touristique surtout dans 10 émissions) et moins dans le monde de la science en train de se faire (8 émissions) alors que dans les autres relationnalités, le vestige apparaît plus dans les lieux de la science en train de se faire que dans le monde de la connaissance. Il est surtout désigné par son nom commun, très rarement par son nom scientifique (3 films). Il est très peu analysé dans l'émission (5 films) et il n'est jamais découvert en direct mais apparaît plutôt déjà mis en exposition ou sur un site touristique. Il apparaît plus rarement sur un fond noir décontextualisé comme c'est le cas dans les autres films (36% contre 50% des cas à l'échelle du corpus de 51 émissions). Il est donc surtout un élément du film parmi d'autres et sa capacité référentielle est peu mise en avant. Il est plutôt une preuve du discours de l'archéologue ou de l'instance télévisuelle plutôt qu'un document de travail comme dans la relationnalité précédente ou qu'un objet à observer dans la relationnalité 1. C'est-à-dire que la connaissance n'est pas construite à partir du vestige, mais que le vestige sert à appuyer les propos de l'instance télévisuelle ou de l'archéologue. Il n'a donc pas vraiment de rôle dans le processus de divulgation des savoirs.

Le vestige reconstitué est présent dans 10 de ces émissions. Il apparaît souvent dans le présent (6 films), comme artefact reconstitué par et pour l'archéologue et par reconstitution 3D (7 films).



Plans extraits de La préhistoire comme si vous y étiez *(« Les grandes énigmes de la science ») : François de Closets interviewe un archéologue occupé à la reconstitution d'une sagaie.*

Par exemple, dans *La préhistoire comme si vous y étiez* (« Les grandes énigmes de la science »), les archéologues reconstituent puis manipulent une sagaie. Mais les autres scènes de reconstitution ne sont pas forcément attribuées aux archéologues : l'ambiguïté est maintenue sur le fait que la chaîne elle-même peut en être à l'origine (avec des affirmations comme « *Nous avons* reconstitué pour vous »). Et puis, ces reconstitutions illustrent un discours plutôt qu'elles n'expliquent quelque chose. Le vestige reconstitué est surtout utilisé comme preuve des propos de l'archéologue ou de l'instance télévisuelle. Il est enfin peu mis en scène mais est d'abord un document à lire. Son esthétisme, le mystère qu'il suggère, la magie qu'il porte sont beaucoup moins mis en avant que dans les autres types de films. La capacité du vestige de faire un lien au passé et à l'autre n'est pas absente mais est mise en arrière-plan (alors que les émissions de la relationnalité 2 au contraire, insistaient sur la référentialité du vestige).

Le vestige authentique ou reconstitué n'est donc pas à proprement parler une figure importante de la médiation du passé. Il n'est pas la cristallisation de représentations, n'a pas une référentialité claire, n'a pas de rôle clair dans la textualité du film. Il n'est donc pas une figure de médiation.

3.2.5. Un passé toujours mis à distance

Le dispositif de médiation construit ainsi un passé singulier par rapport aux autres émissions. La voix off, l'instance télévisuelle ou l'archéologue donnent des informations sur l'homme du passé dans 13 de ces émissions, mais un peu moins sur le passé en général (10 émissions), ce qui est à peu près l'inverse des première et deuxième relationnalités, qui donnent plus d'informations sur le passé que sur l'homme du passé.

Concernant l'homme du passé, on dispose surtout d'informations générales et peu d'informations sur sa personnalité ou son intimité (3 des émissions seulement). Les informations sur son mode de vie priment sur les informations techniques (l'habillement, les outils), contrairement à ce qu'on peut observer dans la deuxième relationnalité. Ici, l'attention semble plutôt se porter sur la société passée, avec un mode de vie et un quotidien particuliers. Mais l'homme du passé n'est pas individualisé, il est une part du passé collectif.

Ensuite, on compte trois configurations possibles en fonction du mode de représentation du passé. Sur ces 15 émissions, 10 montrent l'archéologue, le vestige et l'homme du passé ; dans 3 émissions, on retrouve la même configuration mais l'homme du passé n'est pas représenté même si on l'évoque verbalement et enfin, dans 2 autres, on retrouve l'instance télévisuelle, le vestige mais pas l'archéologue ni l'homme du passé.

3.2.5.1. Première configuration : l'archéologue, l'instance télévisuelle, l'homme du passé et le vestige

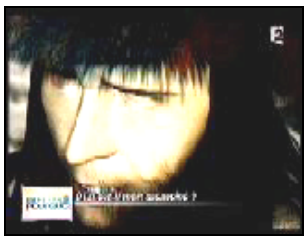
Les 10 premières émissions[272] évoquent l'homme du passé d'une manière similaire aux films de la relationnalité 2 (recontextualisations, dessins, extraits de films, mises à distance, évocations). De ces 10 émissions, 7 présentent des extraits de fictions ou de jeux vidéos assez peu réalistes.




Plans extraits de La préhistoire comme si vous étiez *: la voix off commente des reconstitutions en 3D non animées : « Voici à quoi ressemblait notre massif central... »*




Plans extraits de Cd-Rom Pompéi *(« E=M6 ») : des extraits d'un jeu vidéo qui sont diffusés pour illustrer le passé.*




Plans extraits de Ötzi est-il mort assassiné ? (« *On vous dit pourquoi ») : les images animées en 3D reconstituent quelques extraits du périple de l'homme préhistorique.*



Plans extraits de Ötzi la malédiction des glaces *(« Sept à Huit») : la reconstitution du visage d'Ötzi.*

Trois émissions se déroulent également sur le lieu d'une reconstitution historique, avec des acteurs costumés, ce qu'on ne retrouve pas dans d'autres émissions qui présentent d'autres

[272] *Les Vikings à l'assaut du monde, La préhistoire comme si vous y étiez, La planète des hommes, Cd-Rom Pompéi* (« E=M6 ») *Pas si fous ces Romains, Spécial Pompéi* (« C'est pas sorcier »), *La malédiction des glaces* (« Sept à Huit »), *Ötzi est-il mort assassiné ?* (« On vous dit pourquoi »), *An 1000* (« E=M6 »), *Sur la trace des pharaons* (« Quelle aventure ! »).

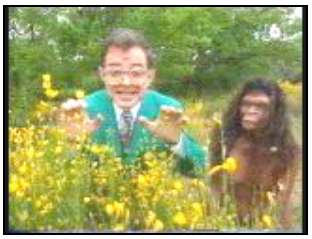
relationnalités. Par exemple, dans *Les Vikings à l'assaut du monde*, François De Closets se rend sur les lieux d'une reconstitution viking au Danemark pour illustrer ses propos.



Plans extraits du film Les Vikings à l'assaut du monde *: une reconstitution viking au Danemark illustre le discours des scientifiques et du présentateur.*

Ces représentations de Vikings permettent d'illustrer les propos du présentateur et des archéologues et permettent aussi à l'instance télévisuelle de « rencontrer » une représentation de l'homme du passé (l'acteur ou l'archéologue costumés et participant à la reconstitution). La représentation de l'homme du passé devient alors une des sources de connaissance, comparable à l'archéologue et donc un co-énonciateur responsable (nous y reviendrons dans le chapitre VII).

Autre exemple, *La planète des hommes* met en scène le présentateur et des acteurs « déguisés » en hommes préhistoriques dans le même espace.



Plan extrait de La planète des hommes *(« E=M6 ») : Mac Lesguy, le présentateur, est observé par un homme préhistorique.*

Cette rencontre provoque des situations improbables qui mettent ces reconstitutions à distance. La reconstitution sert moins des intérêts didactiques qu'elle ne provoque une situation burlesque. Et puis, elle irréalise la reconstitution comme c'était le cas dans *Le mystère de nos origines* (relationnalité 2). On retrouve le même humour dans *Pompéi* (« C'est pas sorcier ») où les représentations de l'homme du passé sont plutôt de l'ordre du clin d'œil. À plusieurs reprises, on entend des voix parler en latin sur le site où Sabine (la présentatrice) se trouve. Ces « personnages » éternuent, font remarquer à Sabine son retard, etc., mais sans jamais apparaître à l'image : ce sont des fantômes qui hantent le site de Pompéi.

Enfin, les reconstitutions surviennent indépendamment des propos de l'archéologue : celui-ci n'apparaît pas comme le responsable de ces reconstitutions et elles ne sont donc pas authentifiées ou attestées. Ces émissions semblent ainsi jouer sur une « idée » du passé et sur

une culture filmique commune aux spectateurs. La représentation du passé semble donc globalement moins iconique et plus mise à distance que dans les autres émissions.

3.2.5.2. Deuxième configuration : l'archéologue, l'instance télévisuelle et le vestige

L'instance télévisuelle, l'archéologue et le vestige sont au centre du dispositif, mais l'homme du passé n'est pas représenté à l'image dans 3 de ces émissions[273]. L'absence de l'homme du passé peut être surprenante : il est évoqué par des spécialistes et des non-spécialistes mais complètement absent à l'image, alors qu'il est le centre par exemple du reportage sur Saint-Louis (*Sur les traces de Saint-Louis,* « Des racines et des ailes »). On visite alors les lieux dans lesquels il a vécu ou voyagé, mais Saint-Louis reste un sujet lointain, sans rôle ni consistance. Cet homme du passé est alors plus un prétexte au voyage qu'un réel sujet d'intérêt.

Il semble que ces émissions soient surtout un prétexte à une visite guidée et qu'elles répondent à une envie de voyager (mais il faudrait le vérifier sur un plus large corpus). L'archéologie est alors un prétexte au dépaysement. Ces trois films sans l'homme du passé atteignent les meilleures audiences auprès du public de tout le corpus de 51 émissions. Dans ce cas, l'instance télévisuelle est l'hôte, présentant et interviewant les archéologues, mais mettant surtout en scène sa propre capacité (ou la capacité de la chaîne) à nous faire voyager, à nous faire voir des lieux souvent interdits ou inconnus.

3.2.5.3. Troisième configuration : l'instance télévisuelle et le vestige

L'archéologue et l'homme du passé sont absents et l'instance télévisuelle et le vestige sont au centre du dispositif dans deux émissions[274]. L'exclusion de l'archéologue centre l'attention sur le vestige. Mais ce vestige ne semble pas apparaître comme un support de médiation du passé mais uniquement comme un objet incroyable à admirer. Le passé et l'homme du passé sont donc tout à fait exclus de ces émissions et ne sont pas le sujet du reportage[275]. Ces deux émissions sont donc des cas extrêmes de la relationnalité 3, en ce qu'elles s'appuient sur un sujet archéologique pour mettre en valeur la chaîne avant tout.

---

[273] *Sur les traces de Saint-Louis* (« Des racines et des ailes »), *Pompéi* (« Les nouveaux mondes »), *Pompéi* (« Des racines et des ailes »).

[274] *Le Moyen-Âge* (« E=M6 ») et *Les plus vieilles momies du monde* (« E=M6 »).

[275] Il faudrait analyser un corpus plus large pour affiner nos observations sur ce type d'émissions.

3.3. Les effets potentiels de cette construction : une relation privilégiée avec le monde de la télévision

Il semble que le lien à l'homme du passé et au passé ne soit pas central dans ce genre d'émissions. C'est le lien à la chaîne qui prime et met en avant la capacité de la chaîne à nous faire accéder aux informations (et à l'ailleurs). L'archéologie devient alors un prétexte pour parler du présent : un site archéologique à découvrir ou en péril, un jeu vidéo qui vient de sortir, un vestige à voir ou encore un scoop sur une momie maudite (*La malédiction des glaces*, « Sept à huit »). La figure-pivot renvoie surtout au monde de la télévision et quel que soit le discours qu'elle tient (sur le passé, la science notamment), c'est surtout le lien au monde de la télévision qu'elle assure.

Il s'agit d'une relationnalité qui semble fonctionner auprès du grand public, voire auprès d'un public jeune. Ces émissions obtiennent d'ailleurs de meilleures audiences que les autres types d'émissions décrits avant : 5 émissions réalisent de 2 à 5 % d'audience, 2 atteignent une audience de 5 à 7%, et une réalise plus de 12% d'audience (le reportage de TF1). Fédératrices, ces émissions mettent en arrière-plan le passé et jouent sur une culture et des valeurs largement partagées. Sans connaissances préalables sur le passé, elles ne permettent sans doute pas aux spectateurs de se l'imaginer précisément mais suffisent probablement à inférer, chez eux, une « idée » de l'ancienneté : quelque chose de vague et de lointain.

On est bien ici, semble-t-il, dans un type de rapport au passé qui consiste à faire un « usage culturel » du patrimoine ; usage qui « accorde une place importante au rituel d'exposition dans la mesure où c'est par lui que passe la reconnaissance » (Davallon, 2006 : 188). Dans ce cas, c'est bien l'instance d'énonciation télévisuelle qui met en avant sa capacité de monstration.

4. L'homme du passé est une figure-pivot : la « symbiose avec le passé »

La quatrième relationnalité observable dans le corpus est une relationnalité dans laquelle (la représentation de) l'homme du passé devient la ou une des figures-pivots du dispositif. Elle concerne 8 émissions[276], soit environ 16% du corpus de 51 émissions. Nous décrivons les degrés et formes de cette relationnalité, puis les modalités de sa construction (en particulier à travers la construction d'un archéologue détenteur de savoirs et d'une représentation de l'homme du passé très proche du public), pour enfin analyser les effets potentiels de ces émissions sur le public. Nous insistons plus sur cette relationnalité car elle semble correspondre à un tournant actuel dans la façon de parler des savoirs archéologiques à la télévision. Et puis, la représentation du passé que ces émissions proposent est susceptible de poser plus de problèmes d'identification de son statut.

4.1. Degrés et formes d'une relationnalité qui favorise un contact direct au passé

Ces 8 émissions mettent en avant la couche de reconstitution du passé et l'homme du passé devient la figure-pivot du dispositif : il est non seulement un élément narratif ou une illustration du discours mais devient une réelle figure. La relation proposée au passé est donc moins distanciée, plus directe et propose une immersion dans le passé. Même lorsque l'archéologue apparaît, l'instauration de l'homme du passé en position de figure-pivot engage le spectateur à faire « comme si » la caméra pouvait avoir filmé l'homme du passé. Celui-ci est joué par des acteurs et son histoire est mise en scène de manière réaliste et narrative. On dispose de beaucoup d'informations sur le passé et sur lui, beaucoup plus que dans les autres émissions. Le type d'informations sur l'homme du passé change aussi : le spectateur a accès à ses sentiments, ses émotions, sa vie quotidienne et son histoire personnelle. Ces informations viennent du travail des spécialistes mais la plupart du temps, il s'agit d'inventions du réalisateur, élaborées en collaboration avec les scientifiques et en fonction de ce qui paraît possible ou plausible. Il en ressort que le spectateur a accès à l'intimité de l'homme du passé et non plus à un homme « collectif ». Il a d'ailleurs toujours un nom d'une personne ou un prénom[277].

Ensuite, il est également le sujet d'un réel récit. Rappelons que pour qu'il y ait récit, il faut la représentation d'une succession temporelle d'actions, une transformation plus ou moins importante de certaines propriétés initiales des actants et enfin, une mise en intrigue structurant

[276] *À la recherche du pharaon perdu, Novgorod lettres du Moyen-Âge, Neandertal code, Le crépuscule des Dieux, Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans, Homo Sapiens* version courte*, La naissance d'un nouvel homme : Homo Sapiens* version longue*, Le dernier jour de Pompéi.*

[277] Son nom est celui de son espèce : Sapiens, Erectus, par exemple ou un nom ayant réellement existé : Polybius, Julia Félix ou bien un nom imaginaire, inventé par les scientifiques : Ötzi, Lucy ou enfin, mais beaucoup plus rarement, un nom imaginaire inventé pour ces émissions : Neeka, Néné, etc.

et donnant sens à cette succession d'événements. Les émissions qui présentent cette relationnalité construisent un énoncé sur l'homme du passé qui pourrait être un récit indépendant de l'énoncé de l'archéologue produisant le savoir. La seule évocation à l'image de l'homme du passé, comme c'est le cas dans *Les mystères de Pompéi,* ne suffit donc pas à en faire le sujet d'un récit.

Dans 6 de ces 8 émissions, la couche de constitution des savoirs apparaît aussi (avec l'archéologue et le vestige) et il y a dans ce cas deux figures-pivots : l'archéologue et l'homme du passé et dans 2 émissions (deux docufictions dont *Le dernier jour de Pompéi)*, la couche de constitution du savoir disparaît, pour ne laisser apparaître que la reconstitution du passé.

Dans ces émissions, l'archéologue est à la fois le sujet de l'action et le destinateur (celui qui incite à l'action). Le vestige est son adjuvant et l'homme du passé est le destinataire, qui bénéficie du travail de l'archéologue en cela qu'il prend vie grâce à l'archéologue. Mais l'homme du passé devient aussi le sujet de l'action. Nous obtenons une relationnalité du type :

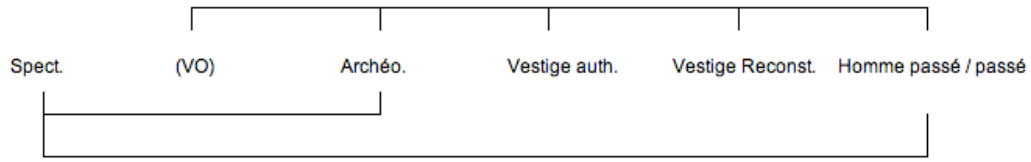


Figure 6 : Représentation schématique de la Symbiose avec le passé.

Il est intéressant de voir comment sont construites les figures-pivots de l'archéologue et de l'homme du passé et comment elles fonctionnent ensemble au sein d'un même dispositif. Il est également intéressant d'en évaluer les effets potentiels sur le spectateur. En effet, cette relationnalité favorise clairement un lien direct au passé et à l'humain, alors que les précédentes favorisaient un lien au présent (de la science), aux vestiges et démarches scientifiques. Il en résulte surtout que l'homme du passé devient un double du spectateur, voire un « même ».

4.2. Modalités de construction de la symbiose avec le passé

4.2.1. Données générales sur ces émissions

Ce genre d'émissions est apparu récemment dans le paysage audiovisuel français (depuis 2003 dans le corpus de référence) et incarne un nouveau type de relation à l'autre, plus fondée sur l'intime et la compréhension de l'autre en tant qu'individu que sur le travail de l'archéologue, même lorsque celui-ci est encore présent (dans 6 films sur 8). Ceci s'explique en partie par l'augmentation des moyens techniques et financiers qui permettent de plus en plus, d'accroître le réalisme des reconstitutions.

Ces 8 émissions sont des documentaires (4), séries documentaires (1) et docufictions (3). Elles ont été diffusées surtout en *access prime time* ou *prime time* (3 films) entre 15h et 19h (3 films) ou après 22h (2 films), sur France 3, France 5 et Arte mais pas sur les chaînes privées. Elles sont plutôt des longs formats : 4 durent de 48 à 57 minutes et 4 durent de 80 à 92 minutes.

Tous les thèmes sont représentés dans ce type d'émissions mais 4 films portent sur l'homme préhistorique. Il semble donc que le thème de la préhistoire fonctionne particulièrement bien avec cette relationnalité ; ce qui pourrait s'expliquer par le fait que la préhistoire réclame plus de reconstitutions, au vu du caractère fragmentaire de ces vestiges.

Ensuite, le vocabulaire employé est accessible à tous et ces émissions sont très narratives et jouent sur les codes de la fiction. Sont largement utilisés la caméra à l'épaule, les tremblés de caméra, l'ocularisation interne, les flous, les ralentis ainsi que des effets spéciaux pour reproduire des événements du passé ou les hommes du passé eux-mêmes (les hommes préhistoriques par exemple). Le suspens et l'action sont ainsi mis en avant par des procédés de l'univers de la fiction. La musique joue également un rôle important et compte parmi les éléments signifiants de la bande son : elle est très présente et très variée et évoque tour à tour le mystère, l'aventure, la tristesse, l'aventure ou l'enquête. Elle aide à comprendre l'histoire et souligne les émotions qui s'en dégagent.

4 de ces 8 émissions portent d'ailleurs un titre renvoyant à l'univers de fiction : *À la recherche du pharaon perdu* fait référence au titre du roman de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* ; *Le crépuscule des Dieux* est aussi le titre d'un opéra de Richard Wagner ; *Le dernier jour de Pompéi* fait référence, on l'a vu, à une série de péplums ; *Neandertal code* fait référence au roman et au film à succès *Da Vinci code* de Dan Brown. Les autres titres comme *Novgorod lettres du Moyen-Âge* ou *Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans* ne sont pas des références directes à d'autres œuvres mais pourraient être des titres de fiction. Ces références à l'univers de la fiction contribuent ainsi à une promesse plus fictionnelle que documentaire.

Ensuite, ces films suivent la logique et la temporalité d'un récit ; soit celui de l'homme du passé (3 films), soit à la fois celui de l'homme du passé et de l'archéologue qui fouille ou analyse (5 films). Dans ce cas, les deux récits sont croisés et le premier – celui de l'archéologue – fait évoluer le second. Tous ces films sont explicatifs : ils permettent au récepteur de comprendre un phénomène et 5 films mettent en avant des éléments du didactique (cartes, schémas, dessins). Cette forte présence des éléments didactiques irait dans le sens d'un point que nous avons déjà souligné : la représentation réaliste de l'homme du passé irait de pair avec un besoin d'afficher plus clairement l'aspect didactique du film par des traces explicites de l'énonciation scientifique.

La promesse de ces émissions est d'abord de découvrir un homme ou une civilisation et il s'agit ensuite de vivre une expérience dans le passé (6 émissions). Dans les faits, ces émissions présentent toutes un être ou une civilisation du passé : le véritable sujet du film est bien la découverte d'un homme du passé. Par ailleurs, 5 films débutent par une séquence mettant en scène l'homme du passé : c'est par lui que l'on entre dans le dispositif et ce n'est qu'ensuite que l'archéologue et le vestige apparaissent. D'une manière générale, le discours sur le passé est plus important en temps et a surtout plus d'importance dans l'histoire racontée par le film (que dans les autres relationnalités).

La voix off est toujours très présente dans ce genre d'émissions puisque c'est elle qui raconte l'histoire de l'archéologue et de l'homme du passé. Son ton est plutôt emphatique et jamais austère, ce qui rapproche encore l'esthétique de ces émissions d'une esthétique fictionnelle ou fictionnalisante. Elle interpelle souvent le spectateur comme dans *Homo Sapiens*, faisant entrer le spectateur dans l'histoire.

> « Il y a 400.000 ans, un nouvel homme voit le jour. Il est le premier représentant d'une famille extraordinaire : celle des homo sapiens. La *nôtre.* [...] Comment débute cette histoire ? Comment *notre espèce* est-elle apparue ? D'où vient-elle ? *Rappelez-vous ! ».*

Le locuteur responsable de la voix off est d'abord l'instance de production, mais il est en même temps l'homme du passé dans 5 films et l'archéologue dans 2 films. L'identification des locuteurs responsables de la voix off peut donc poser problème : plusieurs locuteurs responsables se partagent souvent une même voix off, ce qui peut compliquer la lecture de son discours[278]. Il est parfois difficile de savoir qui parle, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Les autres éléments varient en fonction de la présence ou de l'absence de l'archéologue. On peut en effet à nouveau diviser cette relationnalité en deux configurations : six films[279] allient deux figures-pivots : l'archéologue et l'homme du passé. Deux films[280] ne laissent paraître que l'homme du passé, c'est-à-dire la couche de reconstitution du passé. Par exemple, *Homo Sapiens* version longue relève donc de la première configuration tandis que la version courte fait partie de la seconde.

---

[278] Dans trois émissions, plusieurs voix off interprètent les différents locuteurs : la distinction est donc plus facile (l'une peut parler du passé au passé pour marquer la rupture, et l'autre peut parler au présent comme si elle commentait l'action). C'est le cas dans *Novgorod lettres du Moyen-Âge, Le crépuscule des Dieux, Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans* (nous y reviendrons dans le chapitre suivant).

[279] *À la recherche du pharaon perdu, Neandertal code, Novgorod lettres du Moyen-Âge, Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans, Le crépuscule des Dieux, Homo Sapiens : la naissance d'un nouvel homme.*

[280] *Homo Sapiens, Le dernier jour de Pompéi.*

4.2.2. L'archéologue et l'homme du passé comme figures-pivots

Les 6 émissions qui instaurent l'archéologue et l'homme du passé comme figures-pivots réalisent nettement moins d'audience que les 2 autres : elles réunissent moins de 5% d'audience alors que les films uniquement centrés sur le passé réalisent plus de 12% voire plus de 16% d'audience[281]. Ces six émissions s'adressent surtout à un public intéressé, alors que les deux films qui ne présentent que l'homme du passé s'adressent à un public très large.

Elles utilisent les codes de la série policière (2 films) et / ou du film d'aventure (3 films). La temporalité de ce genre de film suit une chronologie (l'histoire de l'homme du passé) sur laquelle se greffe la chronologie d'une fouille ou d'une analyse (4 films, *Homo Sapiens* Version longue et *Le crépuscule des Dieux* ne présentant pas une analyse ou une fouille mais un ensemble de connaissances sur un peuple).

4.2.2.1. L'archéologie : une science en élaboration

L'archéologie apparaît dans ces émissions comme un savoir en élaboration : on insiste sur les procédures et la complexité de cette science, qui apparaît dès lors comme une enquête (elle est explicitement comparée à une enquête dans 3 de ces films). Le travail archéologique est donc central, comme dans la deuxième relationnalité. Par exemple, plusieurs hypothèses possibles sont mises en images (2 films dont *Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans* qui met en scène trois *scenarii* possibles pour expliquer la mort d'Ötzi). Le discours sur la constitution des savoirs, sur les procédures et les sources nécessaires à l'élaboration de ces hypothèses est très présent. *À la recherche du pharaon perdu* montre très bien les étapes de la fouille : de l'étude des sources à la prospection, de la prospection à l'élaboration d'hypothèses, puis la fouille, les trouvailles, les analyses, etc. Par exemple, les sources sur lesquelles se base l'archéologue sont présentées au début du film :

> « Aujourd'hui, ces monuments sont en ruine. Mais ils demeurent *l'unique passerelle pour accéder au passé* [...]. Il [l'archéologue] pense que ce site est assez large pour contenir les fondations d'une pyramide qui n'aurait jamais été terminée. Et *si cette hypothèse* est juste, ce monument pourrait appartenir. [...] Il procède *à une fouille stratigraphique*, couche par couche, de la plus récente à la plus ancienne. Et la méthode est efficace. ».

Beaucoup de conjonctions de subordination comme « donc » ou « mais » suggèrent une réflexion en cours et une logique scientifique. D'ailleurs, dans cette émission, l'archéologue part de l'idée de trouver la pyramide d'un pharaon, mais son hypothèse se révèle fausse et il découvre peu à peu les restes d'un prêtre et sa famille.

---

[281] Mais cette tendance serait à vérifier sur un plus large corpus, car les deux autres émissions ont été diffusées en *prime time* sur des chaînes grand public.

4.2.2.2. L'archéologue : une figure-pivot

L'archéologue est très présent dans ces 6 émissions, en temps de présence et aussi en importance dans le récit. Il apparaît dans le monde de la science (dans 4 films) et dans le monde de la connaissance (dans les 6 films). Sa première apparition le situe plutôt dans son bureau ou dans un lieu de science : il est statique pour parler (à l'inverse de la deuxième relationnalité où il apparaît d'abord en train de travailler). Il est rarement en groupe mais plutôt tout seul. Son nom et son titre sont inscrits sur un carton et il est très rarement appelé par son prénom mais plutôt par son titre (« scientifique », « archéologue ») contrairement à ce qui se passe dans la deuxième relationnalité. La figure-pivot de l'archéologue n'est donc pas toujours la même : elle varie en fonction de la présence d'une autre figure.

L'archéologue apparaît d'abord comme celui qui détient des connaissances (dans les 6 films) et le producteur des savoirs. Quand il est au travail, c'est plutôt un fouilleur que l'on voit et rarement un analyste (on voit l'archéologue qui fouille dans 4 films mais il n'analyse que dans un seul).

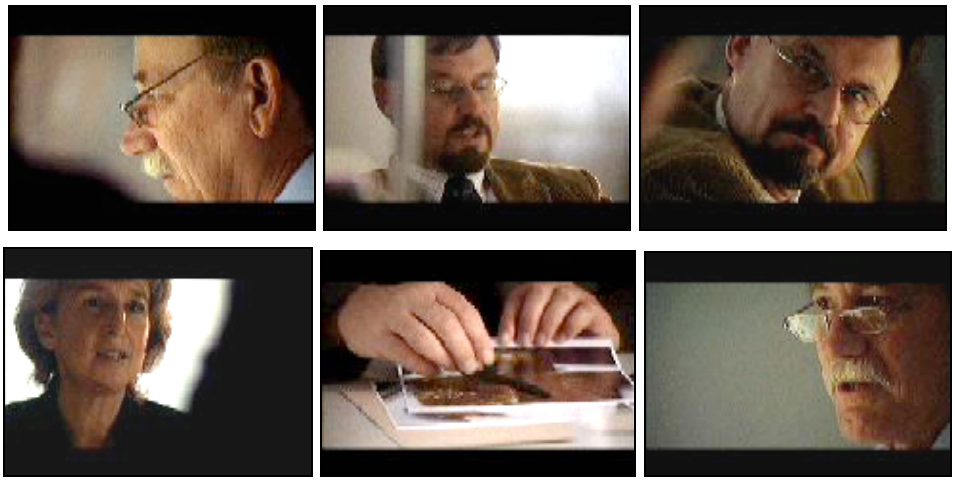
L'archéologue est fortement mis en lien avec le spectateur : des gros plans de son visage sont présents dans tous les films et il parle face à la caméra dans 4 de ces films. Enfin, le spectateur se trouve en focalisation et en ocularisation interne de l'archéologue dans 2 de ces films. Il est également très fortement en lien avec l'objet, qu'il trouve (4 émissions), décrit (4 émissions), montre et touche (6 émissions).

Enfin, il est clairement le producteur des reconstitutions : soit qu'il les imagine (*À la recherche du pharaon perdu*), soit que ses découvertes entraînent les reconstitutions (*À la recherche de nos origines, Novgorod lettres du Moyen-Âge, Neandertal code, Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans*). Il construit à chaque fois la connaissance à partir du vestige, montre et explique les procédures et la démarche scientifique et produit la reconstitution en tant que locuteur responsable. L'archéologue fonctionne ainsi comme une instance de médiation entre les scènes reconstituées du passé et les scènes du présent. Par exemple, dans *Neandertal code*, l'histoire de Neandertal est conditionnelle des découvertes des archéologues, elle avance en fonction de ces découvertes. Les archéologues apparaissent ainsi comme responsables du récit sur l'autre. Dans *Novgorod lettres du Moyen-Âge*, c'est la découverte par des archéologues, de lettres écrites au moyen âge, qui déclenche les reconstitutions. L'archéologue est donc l'auteur et le responsable des reconstitutions du passé.



Plans extraits de Novgorod lettres du Moyen-Âge *: l'archéologue déchiffre une lettre qu'il vient de trouver, et la reconstitution en illustre le contenu.*

Autre exemple, dans *Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans*, le spectateur peut s'identifier à deux positions : il adopte le point de vue de l'archéologue durant la moitié du temps et celui de l'homme du passé le reste du temps. L'émission a donc clairement deux entrées : une par le monde du passé et une par le monde de la science. Ces deux points de vue sont alternés ; le récit d'Ötzi (récit 2) étant la résultante du récit de l'archéologue qui résout peu à peu le mystère de sa vie et sa mort (récit 1).



Plans extraits du film Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans *: l'ocularisation interne dans les yeux des archéologues.*

Dans le récit 1, les archéologues apparaissent en train de discuter autour d'une table et la caméra est dans la position d'un de ces archéologues : les plans sur les visages des autres archéologues qui parlent et / ou écoutent suggèrent une proximité physique avec eux ; des taches ou des obstacles devant la caméra suggèrent que la caméra se situe de façon naturelle près des archéologues et des bougés suggèrent l'ocularisation interne « dans » un des archéologues. Tout cela donne l'impression de participer à la discussion en vue de résoudre ce mystère, de faire partie de l'équipe qui étudie Ötzi. L'idée de cette réunion de spécialistes autour d'une énigme à résoudre est résumée au début du film par la voix off :

> « Nous utiliserons le monde du passé pour recréer le monde d'Ötzi, *réunirons à nouveau l'équipe internationale* qui a travaillé sur l'affaire au cours de ces 10 dernières années [...] des spécialistes du cas Ötzi qui savent décrypter des indices dans la sueur, les graisses, les aliments. ».

Cette phrase place les archéologues en position de responsables des reconstitutions qui suivent. La connaissance est donc comme « construite en direct » devant le spectateur. En réalité, les savoirs débattus sont déjà connus de la communauté scientifique, mais tout se passe comme s'ils étaient construits en direct. Au fil de ses discussions, l'histoire d'Ötzi (ou plus précisément, trois versions de son histoire) est reconstituée.



Plans extraits du film Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans *: l'ocularisation dans les yeux d'Ötzi.*

À ce moment, le point de vue change et la focalisation et l'ocularisation interne se centrent sur l'homme du passé, c'est-à-dire sur Ötzi (à travers les mêmes effets : les très gros plans, les bougés, etc.). Le spectateur est clairement en immersion dans le passé, avec les personnages. On voit bien la différence entre ce film et *Ötzi autopsie d'un meurtre* (relationnalité 2), qui ne présente que des brides du personnage, qui permettent de se l'imaginer mais pas de le « voir ». Dans ce documentaire, on voit Ötzi dialoguer, s'habiller, aimer, avoir peur, etc. Il se charge d'une identité proche de celle d'un personnage de fiction. De façon comparable, l'archéologue de *À la recherche du pharaon perdu* est le héros de l'histoire, le sujet de l'action du récit de la fouille (utilisation de verbes d'action, images qui le montrent en train de travailler, récit qui avance grâce à lui) et le producteur du second récit sur le prêtre et sa famille. Il marche, il fouille, il regarde, il réfléchit, imagine (les reconstitutions). Il dispose donc de connaissances et du pouvoir d'imaginer le passé. L'enchaînement entre les scènes de fouilles et les scènes de reconstitutions suggèrent que l'archéologue imagine l'homme du passé et que ce que nous voyons de la reconstitution est la projection de l'imaginaire de l'archéologue (nous y reviendrons).

Enfin, la mise en scène de l'archéologue est généralement prononcée et cristallise un ensemble de représentations sociales. Il est le scientifique avant tout (5 des films) et aussi l'enquêteur (2 films). Pour ne citer qu'un exemple, dans *À la recherche du pharaon perdu*, l'archéologue est d'abord le scientifique : il est filmé dans le monde de la science (chantier de fouille, gros plans sur les appareils utilisés) et la voix off insiste sur les titres de ses collègues, sur leur spécialité et sur la complexité de ce qu'ils font ainsi que sur la scientificité du matériel mis à leur disposition : un GPS, huit satellites. Par exemple, au début du film on entend :

> « Deux chercheurs de l'institut français d'archéologie oriental du Caire, Vassil Dobrev, archéologue et Damien Léné, *topographe*, *cartographient* le site à l'aide d'un *théodolite GPS* qui capte les signaux de *8 satellites*. L'objectif est de documenter tout vestige antique et peut-être... découvrir de nouvelles tombes pharaoniques. [...] Pour atteindre ce but, les scientifiques doivent être *le plus rigoureux et le plus précis possible* ».

Mais l'archéologue Vassil Dobrev apparaît aussi comme quelqu'un de passionné, qui aime, est impatient, content, déçu : il éprouve des sentiments. C'est le cas par exemple après la découverte d'un vestige brisé par des visiteurs. La voix off exprime sa déception :

> « La *déception* est grande [ou au début de l'émission :] Pour l'archéologue français Vassil Dobrev, c'est le *rêve insensé* de se retrouver face à face avec les architectes d'un autre âge. [...] est le *rêve* d'un scientifique [...] *l'émotion* de la découverte. ».

Ces phrases accompagnent des images de l'archéologue heureux, puis triste (avec de longs silences quand il découvre des linteaux brisés). Il porte également des traits actantiels prononcés qui le rapprochent d'un *Indiana Jones* : outre le fait qu'il porte un chapeau semblable, plusieurs scènes semblent faire référence à la fameuse fiction, notamment au début du film avec l'utilisation d'une lampe de poche provoquant un clair-obscur mystérieux.



Plan extrait du film À la recherche du pharaon perdu *: l'archéologue en clair-obscur éclaire une pierre à la lampe torche.*

Enfin, il semble que dans ces films, plus l'homme du passé est important et présent, plus l'archéologue peut retrouver sa place de scientifique. Les représentations les plus dénoncées par les archéologues (aventure, mystère, etc.) se retrouvent donc moins dans ces émissions. Dans *À la recherche du pharaon perdu*, l'homme du passé est moins présent, mis à distance en tant que portion de l'imaginaire de l'archéologue et l'archéologue a l'allure d'Indiana Jones. À l'inverse, dans *Neandertal code, Novgorod lettres du Moyen-Âge, Le crépuscule des Dieux, Homo Sapiens* version longue*,* l'homme du passé est très présent, son histoire est centrale et l'archéologue n'apparaît alors que comme le scientifique qui fouille peu mais atteste, généralement assis derrière un bureau. Par exemple, dans *Le crépuscule des Dieux* ou *Neandertal code*, quelques archéologues apparaissent toujours sur un site patrimonial, à l'extérieur et de face pour parler.



Plans extraits du film Le crépuscule des Dieux *: les archéologues en direct sur les sites patrimoniaux.*



Plans extraits de Neandertal code *: Les archéologues sur les sites patrimoniaux ou dans un laboratoire.*

Il semble donc que lorsqu'une figure présente un « capital sympathie » suffisant, qu'il est une figure « d'attachement », l'autre figure-pivot mobilise moins de représentations circulantes. Il semble que l'archéologue de la relationnalité 4 cristallise moins clairement des représentations dénoncées par les archéologues que celui de la relationnalité 2. Il n'est, de fait, pas montré dans son quotidien et ses valeurs « humaines » ne sont pas mises en avant.

Pour résumer, la position de l'archéologue est très importante dans ces émissions : il est une des figures-pivots, fait donc le lien entre les éléments du dispositif, maintient un lien au spectateur, il atteste les reconstitutions (son rôle de scientifique est mis en avant) et il est attachant (parce qu'il est néanmoins la cristallisation de représentations). Cependant, sa position dépend de l'importance de l'autre figure-pivot, ici l'homme du passé.

4.2.2.3. Le vestige authentique

Le vestige authentique est présent voire très présent dans 4 de ces films et peu présent dans 2. Il apparaît surtout dans le monde de la connaissance (3 des films) ou de la science en train de se faire (5 des films), en train d'être analysé plus qu'en train d'être découvert (il n'est découvert en direct que dans deux films, ce qui est une faible proportion comparé aux émissions des autres relationnalités). Il apparaît aussi mis en exposition dans 2 des films et est surtout nommé par son nom commun (et pas son nom scientifique). Quoi qu'il en soit, ses analyses sont mises en avant dans 4 des films et l'on construit clairement la connaissance à partir d'eux[282]. Enfin, ils constituent un lien symbolique au passé (plus clairement encore que dans les autres films du corpus). Par exemple, ce lien est symbolisé par des fondus enchaînés entre ces vestiges et le vestige reconstitué, comme dans la série documentaire *Novgorod lettres du Moyen-Âge*.

[282] Ce n'est pas le cas pour *Homo Sapiens* version longue où les vestiges ne font que confirmer et appuyer les propos des archéologues (nous y reviendrons).



Plans extraits de Novgorod lettres du Moyen-Âge *: les pièces d'échec médiévales (authentiques) sur le bureau de l'archéologue et ces mêmes pièces d'échec dans la reconstitution dans le plan suivant.*

Dans une scène, on aperçoit des vestiges authentiques dans les mains d'un archéologue (des pièces d'échec) et un fondu enchaîné replace ces vestiges dans les mains de l'homme du passé dans une scène de reconstitution en noir et blanc. De même, dans *À la recherche du pharaon perdu*, le vestige est partie prenante de l'histoire de la fouille et c'est sa découverte qui conditionne l'avancée des deux récits et le déclenchement du récit sur le prêtre. Le vestige est donc, dès le début du film, placé en position de document, d'indice, de source servant au travail de l'archéologue et authentifie l'histoire que nous allons voir :

> « Les scientifiques sortent un nouvel *indice* : des tessons de poterie. *Grâce à leur forme* et à leur matière, Laurent Badé est formel : cette céramique provient de tombes de l'Ancien Empire, il y a 4300 ans. [...] Aujourd'hui, ces monuments sont en ruine. Mais ils demeurent *l'unique passerelle* pour accéder au passé. ».

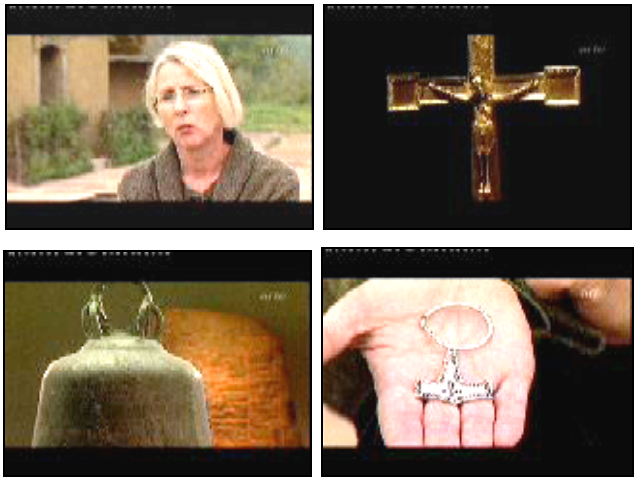
Le vestige est ainsi un adjuvant de l'archéologue dans la construction du récit sur le passé : il aide l'archéologue à imaginer le passé et à générer le second récit. Il est donc un médiateur vers le passé. À un niveau symbolique, il certifie les propos de l'archéologue, fait un lien vers le monde d'origine et est donc un objet de patrimoine. Mais il est également un objet doté d'une vie propre :

> « À 50 cm de profondeur, *sortent* du sable des enterrements antiques [...] Un autre personnage de l'ancien empire *qui surgit des sables* [...] deux nouveaux personnages *ressurgissent* [...] si l'hypothèse se vérifie, *surgira des sables* le tombeau du pharaon perdu... ».

Il est également et par là même, un objet emprunt de mystère : dans *À la recherche du pharaon perdu*, il apparaît par exemple à plusieurs reprises dans un clair obscur, éclairé par une torche, sur fond de musique mystérieuse. Une autre scène montre même une tempête qui se déclenche juste après la découverte de momies tandis que la voix off assène : « L'émotion de la découverte laisse place à une ambiance *presque surnaturelle* ».

Pour donner un autre exemple de l'usage du vestige dans ces films, dans *Le crépuscule des Dieux*, les vestiges se situent dans les scènes de reconstitution du passé et sont ensuite, attestés par les archéologues. Une scène au début du film introduit l'histoire d'un prêtre. C'est un homme âgé, qui écrit ses mémoires. Une voix off raconte qu'il écrit son histoire, qui s'est déroulée dans une période où les chrétiens évangélisaient les Vikings. Ensuite, une archéologue évoque l'époque et plusieurs monuments et vestiges qui attestent d'une présence viking et chré-

tienne à la fois, en appuyant son discours sur des images de divers vestiges et sur des vestiges qu'elle présente elle-même.



Plans extraits du film Le crépuscule des Dieux *: les images de reconstitution alternent avec les images de l'archéologue et les images du vestige.*

Dans toutes ces émissions enfin, le vestige cristallise également des représentations : il apparaît d'abord comme un document lisible par les scientifiques et ensuite comme un bel objet. Il est présenté sur un fond noir et décontextualisé dans 5 des films. Pour résumer, le vestige en tant qu'indice est donc une figure-intermédiaire importante : il fait le lien entre l'archéologue et le passé, entre le présent et les images de reconstitutions et enfin, il est la cristallisation de représentations fortes, qui en font un objet esthétique et mystérieux. Il est plus proche du vestige de la relationnalité 2 et contribue réellement à la constitution de la relation établie au passé.

4.2.2.4. Le vestige reconstitué

Le vestige reconstitué apparaît également dans tous ces films. La 3D est présente dans la moitié d'entre eux. Ce vestige est cependant assez peu présent en termes de temps : il n'est pas central alors que l'histoire de l'homme du passé l'est. Il est donc toujours situé dans le passé archéologique, comme décor de l'histoire reconstituée.

Quoi qu'il en soit, il est toujours clairement désigné par les archéologues comme une reconstitution du vestige authentique (comme icône ou symbole). Dans *À la recherche du pharaon perdu*, le vestige reconstitué est aussi la projection de l'imaginaire de l'archéologue et sert principalement à illustrer son discours. Il ne fait pas le lien au passé mais il illustre le discours. Il n'a donc pas de rôle dans la médiation mais est un décor à la narration du récit 2. Il permet de mettre en place des scènes très impressionnantes, comme lorsque Vassil Dobrev, l'archéologue, « imagine » le site antique : il marche sur le site et les vestiges se reconstituent au fil de ses pas. Il regarde alors les vestiges devenir reconstitutions. À ce moment, le vestige reconstitué est seulement une illustration et n'a pas de rôle narratif ou symbolique.

Les reconstitutions dans ce film et dans les cinq autres ne sont donc que des hypothèses qui se modifient au fur et à mesure de la fouille et de l'avancée du récit de l'archéologue. Elles ne sont que des illustrations. Le vestige en tant qu'indice est donc une figure importante, mais en tant qu'icône, il ne peut pas être une figure de médiation et devient illustration (ce qu'il est en réalité).

4.2.2.5. L'homme du passé comme figure-pivot

L'homme du passé est une autre figure-pivot de ces six films avec l'archéologue : il est très présent en temps et représenté de manière réaliste. Des acteurs jouent son rôle et la matérialité des images servant à la reconstitution seule ne permet pas de distinguer les scènes documentaires et les scènes de reconstitutions (l'effet de réalisme est accru). Son histoire est racontée et mise en scène et pas seulement par brides. Contrairement aux relationnalités, qui utilisent parfois des reconstitutions préexistantes, ces reconstitutions sont toutes faites pour les films en question. Il est donc possible de montrer l'homme du passé plus souvent et surtout de le montrer dans un large panel de situations.

Même s'il est reconstitué de façon réaliste, avec des scènes jouées, il y a aussi d'autres représentations de l'homme du passé dans 3 films, dont *Novgorod lettres du Moyen-Âge*, où quelques dessins d'époque viennent appuyer la reconstitution qui est faite du passé. La valeur de ces dessins n'est plus vraiment didactique, puisqu'une représentation plus réaliste du passé est déjà apportée par les scènes jouées par des acteurs. Ces dessins d'époque attestent surtout le réalisme et la ressemblance des reconstitutions.



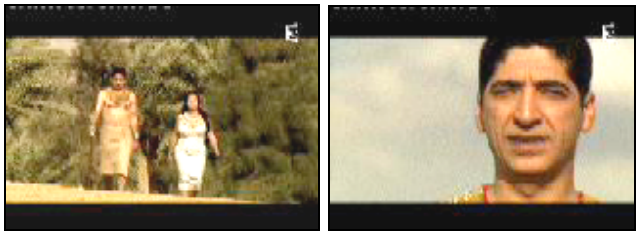
Plan extrait de Novgorod lettres du Moyen-Âge *: une représentation d'époque.*

La profonde nouveauté de ces émissions par rapport aux autres est qu'elles proposent une relation intime avec l'homme du passé, fondée sur les sentiments et les pensées personnelles de ce dernier. Dans tous ces films, l'homme du passé en question est toujours un être individuel, désigné par un nom et une identité précise. Par exemple dans *Neandertal code*, les scientifiques retracent l'histoire de l'espèce Neandertal grâce à une métaphore : Neandertal est le représentant de son espèce (symbole). On reconstitue sa vie et sa mort soudaine, à la manière d'une enquête policière, comme s'il avait été tué par quelque chose ou quelqu'un. Dans *Homo Sapiens, Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans, Le crépuscule des Dieux,* c'est également l'histoire de quelques héros bien identifiés qui est mise en scène. Les sentiments et pen-

sées personnelles peuvent être restitués par les scientifiques si des traces écrites subsistent, comme dans *Novgorod lettres du Moyen-Âge* par exemple. Dans cette série documentaire, c'est l'analyse de ces lettres du Moyen-Âge qui permet d'accéder à des brides de vies, aux sentiments et aux actions de personnages du passé. Mais sans ces traces écrites, dans les autres films, les sentiments imputés aux personnages sont plutôt le fruit de l'imagination des réalisateurs. Ces éléments précis sont donc fictionnels.

Ensuite, l'homme du passé est en contact direct avec l'archéologue qui a le pouvoir de le faire « surgir des sables », de le « rencontrer » (dans *À la recherche du pharaon perdu* comme dans d'autres films) ou qui est au moins, l'auteur des reconstitutions.

Généralement, l'homme du passé est en lien direct avec le spectateur par des interpellations, la multiplication des gros plans sur son visage, les regards qu'il adresse à caméra. Lorsqu'il apparaît pour la première fois dans l'émission, il marche du fond de l'écran vers le premier plan et le spectateur, adresse un regard à la caméra (dans 4 films).



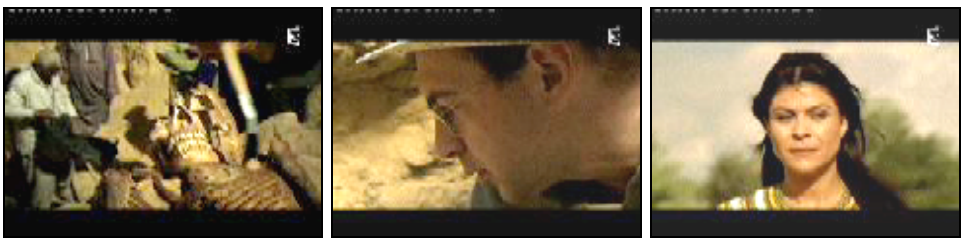
Plans extraits du film À la recherche du pharaon perdu *: le prêtre et sa femme marchent vers le premier plan, à la « rencontre » du spectateur.*

La narration à la première personne du prêtre dans *Le crépuscule des Dieux* invite également le spectateur à s'attacher à ce héros dont on connaît le périple (de la jeunesse à l'âge mûr), mais aussi les sentiments, les envies et les doutes. Dans 6 de ces films, le spectateur est d'ailleurs placé en situation d'ocularisation interne à un moment ou à un autre, et dans 5 émissions, il est en position de focalisation interne : on connaît les sentiments les plus intimes de l'homme du passé. Le lien crée avec le spectateur est donc très fort. Les films sur l'homme préhistorique notamment, l'évoquent en employant la première personne du pluriel, incluant ainsi le spectateur dans la même « famille » que l'homme du passé et soulignant ainsi la filiation biologique entre ces êtres et les spectateurs. Dans *Homo Sapiens* version longue, les préhumains sont toujours désignés à la troisième personne (« ils »), alors que les Homo Erectus et les Homo Sapiens sont désignés par un « nous » collectif. Le spectateur est donc inclus dans la famille cet ultime survivant.

> « Comment en *sommes-nous* arrivés là ? Comment s'est passé l'évolution du singe à l'homme ? [...] Que s'est-il passé ? Comment *avons-nous survécu* à ces menaces ? [...] Pourquoi *notre espèce* a t-elle laissé ses rivaux dans la poussière, conquis la planète et l'a déclaré sienne ? ».

Ainsi, l'homme du passé est le plus souvent désigné comme un semblable et non comme un « autre ». Il est construit à partir de nos valeurs actuelles, comme la notion de filiation inversée le suppose. Dans *Neandertal code*, l'homme préhistorique devient un « même » au fil du film. Au départ, la voix off annonce que Neandertal n'est « pas des nôtres » et toutes les différences qu'il entretient avec l'homo sapiens moderne sont soulignées. Puis, on découvre peu à peu qu'il ressemble à Homo Sapiens et pourrait même en être un ancêtre. Il devient alors « notre cousin » à la fin du film. Ainsi, au début du film, les reconstitutions de l'homme préhistorique sont floues, les bougés de la caméra les rendent difficiles à saisir, tandis qu'à la fin du film, on a une image bien nette de l'acteur qui l'incarne. Le film file donc cette métaphore familial pour construire du même à partir de l'autre. La figure-pivot de l'autre est donc d'abord une figure du même. Dans d'autres films, l'homme du passé est souvent comparé à un autre « autre » ou à un même : dans *Homo Sapiens*, l'homme préhistorique est opposé à ses ancêtres (du point de vue des valeurs, on passe de l'autre – Erectus – au non-autre – Sapiens – puis au même). Dans *Neandertal code*, Neandertal est comparé aux cow-boys actuels. Ces métaphores comparent des êtres inconnus du passé à des êtres connus du présent : elles permettent d'imputer des caractéristiques d'êtres connus à ces êtres inconnus et du même coup, de les rapprocher du spectateur.

Malgré cette forte présence de l'homme du passé et cette filiation mise en évidence, l'homme du passé est encore mis à distance par la présence de l'archéologue et du vestige comme figures-intermédiaires. Ces derniers rappellent que la reconstitution de l'autre est une hypothèse et que l'archéologue en est l'auteur, le locuteur responsable. Pour ne donner que quelques exemples, dans *À la recherche du pharaon perdu* ou dans *Novgorod lettres du Moyen-Âge*, l'homme du passé est reconstitué dans des scènes avec des acteurs et dans des décors 3D ; ils ont donc une matérialité très réaliste. Ce sont des personnages de l'histoire racontée (sujets homodiégétiques) dans le récit 2, mais dans le récit 1, ils ne sont que la projection de l'imaginaire de l'archéologue, et donc le sujet du récit dont l'archéologue est le producteur. La découverte de l'homme du passé est d'abord conditionnelle des découvertes de l'archéologue. L'homme du passé apparaît quand l'archéologue découvre quelque chose à son propos et parvient à le nommer.



Plans extraits du film À la recherche du pharaon perdu *: le chantier de fouille, l'archéologue qui réfléchit au sujet de ces découvertes, puis la reconstitution de la femme du prêtre.*

Ainsi, lorsque l'archéologue découvre une fresque avec des hiéroglyphes, trouve le nom du prêtre et la voix off annonce qu'un « nouveau personnage surgit des sables ». Un fondu enchaîné relie deux plans : le visage de l'archéologue qui réfléchit se fond sur un plan représentant ce nouveau personnage, qui marche vers le premier plan, regard en direction de la caméra. C'est également comme cela qu'apparaissent le pharaon, la femme du prêtre et ses deux enfants. Les reconstitutions de l'autre sont donc d'abord des hypothèses qui évoluent au fur et à mesure de la fouille et on le voit par exemple par l'utilisation du conditionnel :

> « Qui était Ahou Nefer ? Il *pourrait* avoir servi plusieurs pharaons. C'est ce que l'archéologue espère maintenant découvrir. ».

Le caractère hypothétique des reconstitutions est d'ailleurs mis en image dans plusieurs films : *Le mystère de nos origines, Neandertal code, À la recherche du pharaon perdu, Ötzi enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans* montrent plusieurs hypothèses de ces reconstitutions parfois contradictoires, en fonction d'indices successifs. Comme dans la plupart des autres films, l'autre est le héros du récit 2 mais il reste actant de micro-récits qui ont d'abord pour objectif d'illustrer le récit de l'archéologue. Dans certaines émissions, la mise à distance de l'autre peut être accentuée grâce aux mêmes procédés que ceux décrits dans la relationnalité 2. Cependant, l'humour observé dans la relationnalité 2 ne semble pas être employé dans ces émissions. C'est ainsi par exemple que dans *Neandertal code*, Neandertal rencontre Sapiens avec les trois possibilités mises en scène dans *À la recherche de nos origines* (relationnalité 2), mais sans humour. Néanmoins, ce procédé, même sans humour, irréalise l'autre et rappelle qu'il ne s'agit finalement que d'hypothèses au service du didactique.

Le crépuscule des Dieux et *Homo Sapiens* version longue présentent des récits plus complets sur l'autre et proposent une relation plus intime à l'homme du passé et surtout une représentation moins mise à distance de l'homme du passé. Dans ces deux cas, l'archéologue est le producteur responsable des reconstitutions mais il ne fait pas partie d'un récit parallèle : ces deux films se situeraient à la frontière de ces deux types de la relationnalité 4. Dans ces deux films, l'homme du passé est même celui qui nous parle de lui-même, le détenteur des connaissances : il est le co-énonciateur de son histoire. *Le crépuscule des Dieux* par exemple, alterne des interviews d'archéologues et le récit du prêtre reconstitué et raconté à la première personne. Deux voix off alternent : l'une est la voix du commentaire scientifique et l'autre, en focalisation interne, parle à la première personne et lit le faux journal intime du prêtre. Le Viking Einar Ormstunga, un scalde[283] imaginaire raconte sous forme de flash-back, son histoire et l'histoire des vikings à la première personne. On rentre dans l'histoire des Vikings à travers ses yeux, au propre comme au figuré, étant donné que le spectateur est en focalisation interne et parfois en ocularisation interne.

[283] Un scalde est un poète chanteur itinérant chargé de conter et de transmettre les légendes des dieux nordiques.



Plans extraits du film Le crépuscule des Dieux *: Einar Ormstunga annonce : « Je ne me doutais pas de ce que le destin me réservait [...] je sentais les trolls et les nains qui nous observaient de partout derrière les arbres... »*

Le personnage du prêtre qui est le héros du docufiction, est un personnage qui n'a pas existé mais aucun indice ne le montre dans le film. Plusieurs plans sur un parchemin qu'on suppose être celui du prêtre auraient même tendance à réaliser cette histoire, confirmer l'existence et l'histoire du prêtre. Le responsable de l'énonciation du récit 2 est donc un Je-Origine fictif qui produit un récit fictionnel. Les archéologues qui interviennent entre les scènes de fiction confirment certains éléments de la fiction qui sont attestés, comme des dates, des événements historiques, des personnages ayant existé, des monuments, etc. Ils sont donc les interprètes qui permettent de distinguer ce qui est attesté ou inventé. L'archéologue et l'homme du passé sont donc des partenaires de l'énonciation, exactement comme dans *Homo Sapiens* version longue (nous y reviendrons dans le chapitre suivant).

4.2.3. L'autre tout seul : deux émissions

Deux films excluent l'archéologue du dispositif et proposent de montrer seulement l'histoire de l'homme du passé : *Homo Sapiens* version courte et *Le dernier jour de Pompéi*. Ces deux films ont été estampillés comme des « docufictions » dès leur diffusion. Ils ont fait d'excellentes audiences (plus de 12% tous les deux) et s'adressent à un public très large. Ils fonctionnent sur l'esthétique d'un film d'aventure (vocabulaire formel de la fiction, forte narrativité, etc.).

L'archéologie en tant que pratique est absente de ces deux films, même si les archéologues figurent dans le paratexte de ceux-ci. La voix off dévoile alors un savoir archéologique « tout fait ». Le vestige archéologique n'est pas une figure de médiation mais un élément narratif comme les autres (on l'a vu dans le chapitre IV à propos du film *Les mystères de Pompéi*).

4.2.3.1. Quelques observations générales sur ces films

Les images utilisées pour ces émissions sont moins variées que pour les autres puisqu'elles présentent seulement des reconstitutions du passé et de l'homme du passé ainsi que des éléments didactiques (cartes, schémas). Seul *Le dernier jour de Pompéi* montre les vestiges authentiques et le site archéologique tels qu'ils apparaissent actuellement, mais dans de très brefs plans

(voir chapitre IV). Les vestiges authentiques et reconstitués apparaissent ainsi comme une preuve qui atteste de la véracité ou de la vraisemblance des reconstitutions.

La nouveauté fondamentale de ces films n'est pas seulement qu'ils mélangent « docu » et « fiction » : on observe surtout un changement dans l'énonciation du discours. Ces deux docufictions excluent la couche de constitution des savoirs scientifiques. L'homme du passé devient le seul sujet de l'action et le spectateur est le destinataire. Cette relationnalité repose ainsi sur l'évacuation de toute médiation symbolique comme l'archéologue ou le vestige (pour un accès « direct » au passé)[284]. La voix off et les éléments didactiques comme les cartes ou les schémas sont néanmoins des médiations qui marquent la présence d'une instance racontante : l'effacement du système de médiation ne peut pas être total ou bien on aurait affaire à des fictions pures. Il s'agit tout de même d'une narration à tendance historique qui occulte les traces de narration (Marion, 1997). L'énonciation est donc effacée au bénéfice de la couche de représentation du passé. Plus exactement, les deux couches de constitution des savoirs et de représentation des savoirs sur le passé sont écrasées l'une sur l'autre. Ce sont donc les discours les plus simples structurellement parlant puisqu'ils ne mélangent pas deux temporalités et deux couches. La structure du récit correspond à celle du mythe ou du conte avec plusieurs micro-récits successifs ou parallèles. Ils racontent une histoire ou des histoires plus que l'Histoire, par une approche beaucoup plus « micro », personnelle et intime. Mais ce sont aussi des films beaucoup plus complexes et riches qu'on ne peut le penser de prime abord puisqu'ils doivent respecter des contraintes inférées par le genre authentifiant qu'ils présentent. Ils peuvent donc poser des problèmes en termes d'interprétation (on a vu toutes les critiques qu'ont suscitées ces deux films dans le chapitre II).

4.2.3.2. La voix off : un statut ambigu

Dans ces deux films, la voix off est unique mais plusieurs locuteurs en compliquent le statut. Comme on l'a vu dans *Le dernier jour de Pompéi*, le statut de la voix off fonctionne comme la voix over d'une fiction : elle commente l'action comme si elle était à l'intérieur de l'histoire, aux temps présent et futur. Elle n'est donc plus du côté de l'énonciation mais dans l'énoncé, ce qui contribue à dramatiser l'action qui se déroule sous nos yeux. Dans *Homo Sapiens*, la voix off quitte également sa place de commentateur pour devenir la voix de l'homme du passé pour un effet de focalisation interne. Elle parle notamment au présent et à la deuxième personne du pluriel :

> « Esprit de nos ancêtres, donnez courage et force à *nos* chasseurs. Tuez *pour nous* ces géants ! [...] Un d'entre *nous* va découvrir ce grand mystère [...] et *l'on s'était serrés* les uns

[284] La représentation de l'autre par un acteur est en soi une médiation, mais elle s'efface par divers procédés et effets de réalisme qui amènent la représentation à remplacer le représenté.

> contre les autres en attendant... [...] Trois jours plus tard, trois *d'entre nous* ont décidé de quitter le clan. *Nous* étions nombreux et les conflits éclataient souvent. ».

Le vocabulaire enfantin parfois utilisé signifie également qu'elle est la voix de l'homme du passé : l'autruche est « celle au long cou » et le mammouth est « le long nez ». Dans la version longue, la voix off est beaucoup moins celle de l'homme du passé et elle n'utilise pas ce vocabulaire enfantin. La voix off fonctionne donc là encore comme une voix over diégétisée, c'est-à-dire une voix d'un des personnages du film, qui s'exprime au présent, et qui commente l'action comme si elle en faisait partie. Cette voix over s'écarte de ce que devrait être la voix off documentaire.

> « Parlant pour la science ou au nom de l'objectivité de l'information, le narrateur se devra de rester anonyme, simple voix sans corps. Dès qu'il se mêle de décrire les faits et gestes d'un personnage de fiction – pour peu qu'il fasse son récit au présent –, il tend à usurper la place du spectateur et à devenir le commentateur d'un film qui se fait devant lui. » (Jost, 1983 : 208.)

Pour François Jost, la voix over est bien un « symptôme de la valorisation de l'intime » à la télévision (Jost, 2008). La multiplication des locuteurs dans la voix off permet ainsi de rentrer dans la tête des personnages, permet une intimité plus grande avec l'homme du passé, mais rend l'énonciation instable et difficilement interprétable (nous y reviendrons dans le chapitre suivant).

4.2.3.3. L'autre comme figure-pivot

La figure de l'homme du passé est ici la seule figure-pivot. Elle organise les éléments du dispositif et constitue le lien au spectateur. L'homme du passé est mis en scène (reconstitutions réalistes avec des acteurs) au centre d'un texte narratif (intervention du mode narratif et de l'esthétique fictionnelle pour reconstituer le passé, mise en place de personnages diégétiques). Dans les deux docufictions, l'homme du passé est le héros d'une histoire (héros collectif à travers plusieurs personnages différenciés) : il est donc à un niveau intradiégétique, celui qui agit (l'actant). Il occupe les trois-quarts du film en temps, il est le sujet de tout ce que dit la voix off et le sujet de l'action. Le spectateur peut ainsi avoir l'impression de suivre une histoire pleine de suspens, comme si elle se déroulait en direct. L'homme du passé est filmé comme il le serait dans une fiction : plutôt de près, avec des gros plans pour les moments dramatiques, et les ocularisations internes sont multipliées. Tout concourt à la dramatisation de l'histoire et favorise l'attachement aux personnages.

Dans ces deux films, on favorise l'identification à l'homme du passé par divers procédés : focalisation interne, ocularisation avec et interne, regards à la caméra, proxémie de la caméra, réseau lexico-sémantique de la famille, métaphore de la filiation biologique à l'homme du passé et voix off dans l'histoire en position de commentaire en direct notamment. Pour ne

donner que quelques exemples, dans *Le dernier jour de Pompéi*, on a notamment une ocularisation « avec » qui montre ce que voit une esclave d'Herculanum (plan 1), puis un champ contre-champ signifiant une ocularisation interne sur la fille de Polybius (plans 2 et 3).



Plans extraits du film Le dernier jour de Pompéi *: ocularisation interne et subjectivité des prises de vue à plusieurs reprises.*

Dans *Homo Sapiens*, on peut aussi « voir » les rêves d'un des personnages appelé Neeka : la caméra se rapproche de ses yeux, puis on aperçoit ses visions (focalisation interne).



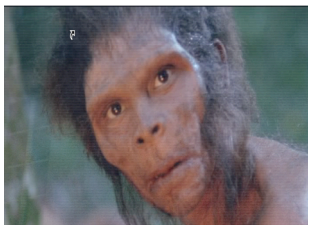
*Plans extraits d'*Homo Sapiens *: Neeka psalmodie et a des visions que l'on peut découvrir.*

L'implication du spectateur est également plus forte que dans les autres émissions. Comme on l'a vu dans *Homo Sapiens*, à plusieurs reprises le spectateur est interpellé et inclus dans l'histoire du film (et donc dans l'histoire de l'autre) notamment par l'usage répété de la première personne du pluriel (« nous ») et de la deuxième personne du pluriel (« vous ») ainsi que par l'utilisation de l'impératif (adresse directe au spectateur). Dès l'introduction du film, les spectateurs sont interpellés et à la fois affiliés à une grande famille dont ils sont les descendants. Plus que d'impliquer le spectateur dans une relation de filiation, ces docufictions permettent également au spectateur d'être en immersion, à la place de l'homme du passé et d'adopter son point de vue. Pour donner cette impression, la caméra nous permet de voir à travers ses yeux. Ce double mouvement de filiation et de focalisation-ocularisation internes permet au spectateur de s'identifier de façon directe à l'autre. Une relation de complicité est ainsi instaurée, permettant au spectateur de « faire l'expérience » de l'autre. Le tout participe à la construction de héros littéraires porteurs, par filiation inversée, de nos valeurs actuelles : des héros qui ressemblent au spectateur. En effet, il est la concrétisation narrative de nos valeurs actuelles et symbolise

l'humanité. En plus d'être un personnage, il devient un représentant, un symbole[285] de l'Humain[286].

L'absence du scientifique permet au spectateur de rentrer en contact avec l'autre sans avoir à maîtriser un vocabulaire complexe ou des notions scientifiques, sans non plus passer par le monde de la science : la vie de l'homme préhistorique ou pompéien se déroule sous nos yeux, commentée par des mots simples, avec de l'humour, du suspens, etc. Ici, à l'opposé de ce que l'on a décrit pour les films précédents, la reconstitution est mise au service d'un discours mais n'est pas une reconstitution didactique. La reconstitution du passé existe en soi et non pour illustrer une hypothèse ou un discours scientifique. Par ailleurs, les reconstitutions ne sont jamais tempérées par un discours au conditionnel. C'est un discours d'immersion, destiné à emmener le spectateur dans le passé.

Et puis, le contact entre le spectateur et l'homme du passé est direct et immédiat dès le début du film. Dans *Le dernier jour de Pompéi*, la première voix que le spectateur entend est celle de l'esclave, c'est-à-dire un personnage de fiction et non celle de la voix off. Dans *Homo Sapiens*, l'homme du passé porte même des regards à la caméra plusieurs fois : il regarde le spectateur et instaure un lien avec lui, le prend pour témoin de son existence[287].



*Plan extrait d'*Homo Sapiens *: Sapiens lance un regard caméra.*

Cette possibilité d'identification à l'autre construit un lien symbolique entre tous les spectateurs, qui sont du même coup constitués comme membres d'une même famille. On l'avait déjà noté pour les six autres films de cette relationnalité, mais le rapport direct qui est instauré ici, l'accentue. Ces deux docufictions peuvent ainsi, non seulement instaurer une médiation avec l'objet de science (l'autre, le passé), mais aussi entre les spectateurs. Le discours sur l'archéologie devient alors un prétexte pour créer du lien dans la société actuelle, pour fédérer

[285] C'est sans doute pourquoi il porte un nom qui correspond généralement au nom donné à ses restes par les archéologues (Lucy, Ororin, Toumaï) ou à son espèce (Erectus, Sapiens). Ces petits détails contribuent probablement à l'attachement et à l'identification du spectateur.

[286] Les deux films de cette configuration construisent deux types de héros différents : *Homo Sapiens* construit des héros qui nous ressemblent et qui incarnent des valeurs positives, tandis que *Le dernier jour de Pompéi* met en scène des héros proches des héros mythiques (avec des gentils, des méchants).

[287] Comme le dit Christian Metz (1991), toutes les marques d'énonciation n'ébrèchent pas la croyance au discours : « Ainsi, l'énonciation qui se laisse « voir » est comme un agent double : elle dénonce le leurre filmique, mais elle en fait partie. Elle a son rôle à jouer dans les films les plus convenus et les plus inoffensifs » (*ibid.* : 42). Le regard caméra ne casse pas, dans ce cas, la croyance du spectateur en la fiction, bien au contraire. Ce procédé place l'homme du passé dans une position encore plus réaliste.

un public autour d'un objet. Ce lien créé entre les spectateurs ne naît pas seulement de l'utilisation de certains vocables (réseau lexico-sémantique de la famille, du clan) ou de certains pronoms favorisant l'identification (tels que nous les avons décrits). Il est aussi constitué par la transposition de nos valeurs actuelles sur les représentations de l'homme du passé, par filiation inversée. L'ingéniosité de ces films repose ainsi sur le passage qu'ils opèrent entre un document apportant de la connaissance, à un film réellement « fédérateur ». Et puis, tout se passe comme si les actions de l'homme du passé étaient toutes tournées vers le spectateur, destinées à rendre possible son existence (le spectateur est bien le bénéficiaire du récit). On entend ainsi la voix off annoncer :

> « Quelle est leur véritable histoire ? Comment ont-ils peuplé la terre ? *Comment ont-ils fait pour que nous soyons là aujourd'hui ?* Voici l'histoire de la fabuleuse ascension de notre grande famille. Celle des Homo Sapiens. [...] Avant de devenir Sapiens, Erectus se lance à la conquête du monde : il sort d'Afrique et entre en Asie et en Europe. Quelques dizaines de milliers d'hommes et de femmes, dispersés en petits groupes, qui *préparent sans le savoir, l'arrivée de notre espèce...* ».

Une métaphore symbolise d'ailleurs la naissance de la communauté d'identité qui nous unit à l'autre, le passage de *l'ipse* à *l'idem* dans le film *Homo Sapiens* : une des scènes les plus importantes du film montre l'accouchement d'Homo Erectus qui donne naissance à Sapiens. C'est une des scènes qui ont fait couler le plus d'encre dans les médias. Cette scène d'accouchement est bien entendu un raccourci narratif, une ellipse qui pouvait néanmoins être mal comprise et signifier qu'Homo Sapiens était effectivement né d'un coup, contrairement à ce que l'on pense savoir aujourd'hui de l'évolution (suite à une lente évolution d'Erectus en Sapiens[288]). En fait, en termes littéraires, il s'agit encore une fois d'une métaphore (une naissance à la place de l'autre) et d'une métonymie (une naissance à la place de toutes celles qui ont eu lieu au cours de l'évolution) d'où l'effet de raccourci, de condensation de la connaissance de l'évolution dans l'image de l'accouchement d'un Sapiens par une Erectus.

[288] Les problèmes d'interprétation de cette scène peuvent notamment être attribués à des problèmes techniques de narrativité et d'énonciation (nous le verrons dans le chapitre suivant).



*Plans extraits d'*Homo Sapiens *: la voix off commente l'accouchement : « C'est une petite fille. Elle a une drôle de tête avec son front tout droit et sa peau sans poil. Elle a l'air si fragile et vulnérable. [...] Homo Erectus sent peut-être qu'il a fait son temps, et que l'avenir est là, entre ses bras. Homo Erectus va disparaître. Il aura vécu plus d'un million d'années et nous léguera toutes ses découvertes en partant. ».*

La scène symbolise ainsi la naissance d'Homo Sapiens, la naissance de l'Homme et par conséquent, la naissance « du spectateur ». Quand on sait l'importance que la compréhension de la naissance a dans la construction de l'identité chez les enfants (Gauthier, 2008), on comprend l'importance que pourrait revêtir cette scène dans la compréhension de l'autre et de soi. Symboliquement, cette scène illustre ainsi le passage de *l'ipse* à *l'idem* par plusieurs figures de « l'autre » qui investissent chacune, une position différente dans la narration[289]. Homo Erectus est défini comme autre parce qu'il porte les marqueurs de l'altérité : un physique différent du nôtre (il est couvert de poils, a une forme de crâne différente, une dentition anarchique, il marche nu et courbé, ne s'exprime que par cris, etc.) et d'autres comportements (la consanguinité est suggérée par exemple). Il a cependant certains traits communs avec nous : il exprime de l'amour envers la femme, a découvert le rire, les parures, la musique, etc. Au fur et à mesure du film, cet autre n'est donc plus tout à fait un autre. La scène de l'accouchement donne vie à un bébé Homo Sapiens, qui lui, porte les marqueurs de la « mêmeté » (il a nos traits physiques et la voix off l'annonce comme celui qui va conquérir le monde et comme « notre père à tous »). Cette scène fait ainsi le lien entre ce « non-même » et un « même ». C'est à partir de cette scène que l'autre devient notre double du spectateur.

Enfin, l'homme du passé est, comme dans les 6 premiers films de cette relationnalité, un énonciateur responsable. La voix off devient un des éléments qui construisent la figure de l'autre. Dans *Le dernier jour de Pompéi*, c'est Pline qui apporte les connaissances et dans *Homo*

[289] Le film *Le sacre de l'Homme* utilise une métaphore filée pour symboliser le même lien : le film suit les péripéties de sept personnages (quatre hommes et trois femmes) à travers 10.000 ans, tous de la même lignée. Les mêmes deux acteurs jouent tous les personnages afin de créer un lien entre toutes les époques. La bande dessinée *Timour* (Sirius, à partir de 1955) fonctionnait sur le même principe : prendre le même personnage pour différentes époques d'une même lignée et souligner ainsi le lien fort qui unit les générations. Ce procédé souligne ainsi la continuité de l'homme dans le temps et la persistance de *l'idem* (jusqu'au spectateur).

Sapiens, c'est un « nous » générique. La scène finale montre également un récit emboîté qui place l'homme du passé dans une situation d'énonciateur second : un grand père raconte à son petit-fils l'histoire de sa vie et lui demande de la transmettre à son tour à ses enfants.



*Plans extraits d'*Homo Sapiens *: un grand-père raconte son histoire à son petit fils.*

On voit d'abord le grand-père et son petit-fils discuter, puis un flash-back sur l'enfance du grand-père : ce micro-récit relate le mythe de la création de l'agriculture et du dressage du chien. Le grand-père est le narrateur de cette histoire, narrateur second du récit principal. Mais c'est toujours la même voix off qui traduit ses propos (le grand-père parle dans une langue inventée pour le film) : le statut de la voix off est encore complexifié. On peut voir cette scène comme une énonciation énoncée symbolisant la transmission de l'Histoire. Au niveau de la responsabilité du discours, cette histoire est donc racontée par un locuteur totalement fictif cette fois-ci : il était déjà difficile d'attribuer un statut à la voix off, mais là, il devient certain que le discours a pour Je-Origine, un personnage de fiction. Par l'instauration du narrateur second, la responsabilité de l'énonciateur principal n'est pas engagée. La situation d'énonciation place le petit-fils en position d'écoute et donc, de tiers symbolisant du public. Cette position rapproche donc le spectateur du fils et l'invite à s'identifier à l'homme du passé. De plus, le grand-père dit à son petit-fils que c'est à lui de raconter son histoire maintenant, plaçant ainsi le petit-fils en position de destinataire et dépositaire de l'histoire. Du même coup, il place aussi les spectateurs dans cette position. Cette scène est donc le symbole de la transmission de l'histoire et est donc également une sorte de mise en abyme de la situation de communication créée par le film. Cette manière de faire de l'homme du passé celui qui relate, le place ainsi en position de relation avec le spectateur.

Finalement, ces films proposent non seulement une relation directe et un savoir sur l'autre, mais également, implicitement, une définition de l'identité humaine. Elle pourrait être définie comme un ensemble de comportements, de traits physiques et de valeurs que les animaux n'ont pas, mais comme quelque chose que « nous » avons et surtout, que nous avons toujours eu (Schall, 2008). Ceci correspond à une définition large et surtout simpliste de l'identité. Cette interprétation pourrait également donner l'image d'un homme qui a évolué physiquement, mais très peu dans son être, dans ses valeurs et qui a évolué non grâce à ses erreurs, mais grâce à un destin qui lui était tracé. L'identité humaine telle qu'elle apparaît ici semble alors « aller de soi » et ne pas être un processus en construction. Cette vision nie no-

tamment l'influence de la culture, de la société, du sexe (pour ne donner que quelques exemples) sur l'identité. Les films étudiés ici peuvent donc contribuer à forger un nouveau mythe des origines ou du passé[290]. Ce nouveau mythe décrit une sorte de « destin » de l'Homme, qui ne pouvait que mener à ce que nous sommes actuellement ; comme si nous étions l'aboutissement d'une longue marche et non le fruit de hasards successifs (comme certaines théories peuvent le montrer).

Le succès d'audience et l'attrait que ces films ont provoqué pour la préhistoire auprès du grand public montrent cependant tout l'intérêt de ces procédés. Néanmoins, les effets de cette très grande proximité avec l'autre sont questionnants. On est bien ici, semble-t-il, dans un type de rapport au passé qui consiste à « limiter la filiation inversée à une filiation biologique » ou un usage « identitaire » du patrimoine (Davallon, 2006 : 187). D'abord, on pourrait craindre que certaines hypothèses scientifiques ne soient écartées afin que cet autre reste proche de nous (par exemple, le possible cannibalisme de nos ancêtres, la polygamie, etc.). Ces films étant censés porter un discours scientifique, on comprend le problème que le procédé pourrait poser. La distanciation nécessaire à la réflexion scientifique semble ici faire défaut. L'effet pervers pourrait être une interprétation simpliste de ces récits, pris au pied de la lettre (la scène de l'accouchement est emblématique) et une relation purement narcissique au patrimoine archéologique et au passé. Mais, comme on le verra ci-après, les erreurs d'interprétation ne naissent pas uniquement dans ce genre d'émissions.

4.3. Les effets potentiels de cette construction : une relation fusionnelle

L'élaboration de l'homme du passé comme figure-pivot de l'émission (dans les 8 émissions) permet ainsi au spectateur une identification simplifiée et une adhésion à une représentation du passé fondée sur l'immersion. L'autre devient alors le partenaire de l'énonciation, partenaire énonciatif des savoirs et témoin de sa propre histoire. Ce procédé permet de donner une dimension individuelle, sensible et émotionnelle à l'histoire collective. On pourrait comparer ce dispositif aux visites guidées en costume, dans lesquelles l'entrée au passé se fait par l'intermédiaire d'un individu (tangible, humain) et non d'une vague idée d'un homme du passé.

Quand l'archéologue n'est pas en position de figure-pivot dans ces dispositifs, on assiste à l'effacement du dispositif symbolique de médiation. Cet effacement permet d'élaborer une relation encore plus intime voire fusionnelle avec l'homme du passé et donc, d'accentuer les effets du premier type de film. Il ne s'agit pas de supposer que les spectateurs peuvent

[290] Celui-ci s'incarne notamment dans la scène de l'accouchement mais se construit également particulièrement bien au fil des deux autres docufictions de Jacques Malaterre (qui ne font pas partie de ce corpus).

« croire » ou « adhérer » ou non à un « accès direct à l'autre », mais la proposition de relation est fondée sur un pacte de feintise ; pacte qui propose de faire « comme si » on était en présence de l'autre et non de sa représentation.

La médiation à l'autre dans ces films repose donc essentiellement sur une « ressemblance » de l'homme du passé avec le spectateur. C'est sans doute pourquoi, France 3 a affiché sur ses bâtiments le lendemain de la diffusion de *L'odyssée de l'espèce* : « 8,7 millions de spectateurs se sont *reconnus... Et vous* ? ». L'intérêt du film est bien de « se chercher » en l'autre. Ce type de construction ressemble à ce que Mondher Kilani (2000) appelle la « reconfiguration de l'autre à partir du même » et aussi dans ce que Jean Davallon (2006) appelle un « usage mythologique » du patrimoine, « dans lequel la relation au passé, la relation à l'origine, se fonde sur la reconstitution imaginaire de ce passé », qui fait vivre une expérience au visiteur (*ibid.* : 188). Cette situation n'est pas sans nous rappeler l'attitude assimilationniste évoquée par Tzvetan Todorov (1991 : 58) qui consiste à faire de l'autre un même pour le rendre plus facilement aimable. La possibilité de se reconnaître dans l'autre peut expliquer en partie le succès d'audience de ce type de film, comme l'explique par ailleurs Isabelle Veyrat-Masson (2008). La création de ce lien symbolique permet également au spectateur d'affûter son intérêt à l'histoire de l'autre et donc à la préhistoire, en passant par un vecteur d'intérêt, somme toute, assez narcissique.

L'intervention de l'archéologue dans les 6 premiers films permet de remettre à distance cet homme du passé. Cette figure-pivot instaure un rapprochement avec le spectateur et une distance avec le passé. Il est important de retenir que ce n'est donc pas l'utilisation de la reconstitution du passé qui pose problème mais bien la présence ou non d'une figure de médiation. Elle semble conditionnelle d'un rapport scientifique et symbolique au passé. L'absence de tiers symbolisant dans ces dispositifs, l'effacement du dispositif de médiation semble expliquer en partie ce manque de distanciation et les questionnements qui en découlent. Ainsi, comme le témoignage a besoin de médiations pour prendre sens (Gellereau, 2006a), la parole de l'homme du passé aurait aussi besoin d'une médiation visible et sensible pour configurer ces récits.

Conclusion du chapitre VI

L'étude de 51 émissions permet ainsi d'observer des régularités et des variations dans la construction d'une relation au passé et à l'homme du passé. Elle aboutit à l'identification de quatre relationnalités très différentes, qui sont autant de réponses possibles aux difficultés supposées par la construction d'une relation au passé. Ces relationnalités proposent différents liens à l'homme du passé, au vestige, à l'archéologue et à l'archéologie. La construction des figures de

médiation semble déterminante dans les relations proposées au passé. En fonction du choix de la figure-pivot, les représentations, le statut narratif et énonciatif de chaque entité changent.

Ce modèle d'analyse de la médiation du passé peut cependant être encore affiné en envisageant avec plus d'attention l'apport des notions de relationnalité et de figure de médiation, ainsi que leurs possibles dysfonctionnements.

CHAPITRE VII

L'APPORT DES NOTIONS DE « RELATIONNALITÉ » ET « FIGURE » POUR PENSER LA RELATION À L'AUTRE

Ce septième et dernier chapitre discute l'apport des notions de « relationnalité » et de « figure » dans la compréhension de la construction de la médiation du passé. Il s'agit d'analyser le fonctionnement (et les dysfonctionnements) de ces figures, à un niveau plus général (en les pensant au-delà de ces quatre relationnalités).

On peut discuter principalement deux points. La définition de ce qu'est finalement la notion de relationnalité permet d'affiner le modèle d'analyse de la relation au passé (section 1). Une fois ce modèle affiné, il sera possible de pointer les conditions de fonctionnement d'une médiation qui favorise à la fois, une relation de proximité au passé et une relation attestée scientifiquement (section 2).

1. Un modèle pour penser la médiation du passé : relationnalité et figure

Un des principaux apports de notre étude est de proposer un modèle permettant d'analyser le rapport au passé et à l'homme du passé. Ce modèle repose d'abord sur la notion de figure, sur laquelle repose à son tour, celle de relationnalité. Après avoir discuté l'apport de ces deux notions, nous verrons quelles variables conditionnent l'instigation de telle ou telle relationnalité. Dans un second temps, nous revenons brièvement sur l'usage des reconstitutions du passé dans ces émissions.

1.1. Qu'est-ce finalement que la relationnalité ?

Avant de discuter de l'apport de la notion de « relationnalité » pour analyser la relation proposée au passé, examinons rapidement ses principales acceptions.

1.1.1. Le terme « relationnalité » et ses acceptions habituelles

Le terme de « relationnalité » est construit à partir du nom commun « relation » et du suffixe « ité ». Ce suffixe bien connu des sémioticiens, indique un contenu métalinguistique. « Il

est donc l'indice tangible de la conceptualisation, voire de l'abstraction » (Badir, 2008 : en ligne). Il correspond finalement à la qualité, la propriété, la fonction de la relation mise en place. En psychologie et en sociologie, la relationnalité désigne la capacité d'une personne à établir des relations avec les autres (Roqué, 2010). En linguistique, la relationnalité est la propriété d'être relationnel, c'est-à-dire d'ouvrir une place pour un argument (Lehmann, 2005).

Dans notre étude, nous avons vu que la médiation instaurée entre le spectateur et le passé par une émission de télévision ne doit pas être pensée comme un état (un entre-deux) ou une propriété, mais comme un processus dynamique. Elle évolue, se tisse au fil du film et dépend de l'interprétation du spectateur. La relationnalité telle qu'on l'entend est proche de la définition de la médiation donnée par Antoine Hennion et Line Grenier (2000) en ce sens qu'elle est une action, un événement qui « fait être » un lien entre deux choses.

> « [La médiation] met en présence des individus et des choses, par et à travers les relations qu'ils tissent. C'est donc un processus constitutif qui fait « être », au sens d'Antoine Hennion pour qui la médiation suppose de se demander ce qui fait exister et non ce qui existe. Autrement dit, rien n'est joué d'avance, rien n'est « donné » et l'action de mettre en relation transforme du même coup ces objets et ces sujets par rapport à ce qu'ils étaient avant leur mise en relation. » (Hennion et Grenier, 2000, cités par Dominique Meunier, 2007 : 324.)

Dominique Meunier (2007) propose également de définir la médiation non comme une relation mais comme la construction d'une relation ou comme un « lieu de relationnalité ». Cette distinction permet de souligner la nature relationnelle des liens entre les éléments mobilisés, mais aussi l'idée d'action.

> « Dans le même sens qu'Austin (1970) parle de performativité, la « relationnalité » est ce qui arrive, l'occurrence, dans l'ici et le maintenant. Autrement dit, la mise en relation n'est pas la même chose que la « relationnalité ». » (*ibid.* : 327.)

S'intéresser à ce qui fait être (plutôt qu'à ce qui est), c'est par exemple s'intéresser moins à la représentation du médiateur dans le dispositif qu'aux représentations qui font de lui un médiateur. C'est porter attention à ce qui fait être la figure de l'archéologue plutôt qu'à sa représentation. Cette notion de relationnalité permet ainsi de se concentrer sur la construction plutôt que sur un état et ceci nous semble constituer une approche intéressante pour l'analyse de film. Pour résumer, le modèle d'analyse supposé par cette notion de relationnalité propose de voir l'émission d'archéologie comme un dispositif de médiation capable d'établir et de construire différentes relations en fonction d'objectifs communicationnels différents.

Les figures de médiation sont déterminantes dans cette construction et sont donc également des outils pour saisir cette construction. Elles sont les tiers de la médiation. Parmi elles, les figures-intermédiaires et les figures-pivots agissent comme les pivots de cette relation au(x) monde(s). Il semble que les figures matérialisent et tiennent ensemble les quatre niveaux du discours qui font sa relationnalité. La relationnalité telle qu'on l'a décrite ici, c'est donc la maté-

rialisation, à partir de figures, de modélisations qui permettent de construire du lien à l'homme du passé et au passé. Ce ne sont pas « des relations à l'autre » mais la manière dont peut se construire la relation à l'autre, par l'interaction de ces niveaux du texte dans des figures et dans la rencontre du discours avec le spectateur.

1.1.2. Les quatre relationnalités présentes dans le corpus : quelles différences pour la relation au passé ?

L'analyse du corpus montre que toutes les émissions sur l'archéologie doivent faire face aux mêmes contraintes induites par la relation à l'homme du passé, mais que toutes ne le font pas de la même manière. Des modalités variées gèrent différemment les modulations de la construction de la relation proposée. Ces modulations de la relation entre le destinataire et le passé peuvent favoriser une proximité avec l'un des univers symboliques de référence (avec la science dans la deuxième relationnalité, avec l'institution télévisuelle dans la troisième relationnalité ou avec le passé dans la quatrième relationnalité) et peuvent centrer l'attention sur l'un des éléments du dispositif plutôt qu'un autre (le vestige dans la première, l'archéologue dans la deuxième, l'instance télévisuelle dans la troisième, l'homme du passé dans la quatrième).

Ces quatre relationnalités pourraient être affinées avec l'étude d'un corpus plus important. Trois points devraient être étudiés : 1) d'autres relationnalités pourraient être trouvées dans d'autres films. Par exemple, l'instance spectatorielle pourrait être une figure-pivot et instaurer d'autres types de relation au passé ; 2) nos quatre relationnalités présentent chacune plusieurs modalités de présentation du passé. Ces sous-configurations pourraient peut-être représenter d'autres relationnalités. C'est par exemple ce qui sépare *Construire et Vivre à Pompéi* et *Les mystères de Pompéi*. Dans ce cas, le mode de présentation du passé devrait être considéré comme être un élément déterminant, aussi déterminant que la figure-pivot ; 3) enfin, il faudrait vérifier que les émissions ne présentent pas plusieurs relationnalités, en fonction du moment du film. *A priori*, le cas ne se présente pas dans notre corpus, mais il faudrait le vérifier sur d'autres émissions.

D'autre part, ces modulations des relations au passé dépendent de la multiplication ou de l'effacement des figures de médiation dans le dispositif. Ainsi, les documentaires « classiques » à propos d'archéologie montrent un archéologue, qui présente un objet, l'étudie et reconstitue, explique la manière dont l'homme du passé utilisait cet objet. Les magazines à propos d'archéologie rendent visible l'intervieweur qui présente l'archéologue, en train de présenter l'objet, etc. Les docufictions au contraire, peuvent montrer l'histoire de l'homme du passé en évacuant l'archéologue (ce qui n'est pas le cas de tous les docufictions). La proposition de relation serait alors fondée sur un pacte de feintise qui propose de faire « comme si » on était en présence de l'homme du passé et non de sa représentation.

La multiplication des figures de médiation met nécessairement l'objet à distance. L'exposition connaît ce phénomène de « présentation-média », qui multiplie les médiations censées faciliter l'accès physique et conceptuel à l'objet. L'objet ainsi mis en scène n'est pas dénaturé, ne perd pas de sa valeur mais est mis à distance du récepteur (Davallon, 2006 : 39). On retrouve la même idée chez Émilie Flon (2005) dans le domaine de l'exposition, pour qui la visibilité du dispositif d'exposition maintient une distance avec le passé et sa représentation en rappelant le processus scientifique. Pour l'auteure, seule la distanciation permet une lecture patrimoniale du vestige. Elle retient également le besoin d'un médiateur humain qui permette à la fois l'immersion et la distanciation (*ibid.* : 322-323).

Ces observations se retrouvent également validées par l'étude de notre corpus et dans le cadre d'émissions de télévision. Ainsi, les émissions fonctionnant sur une relationnalité de type « centration-objet » (sans médiateur humain) sont en effet plutôt destinées à un public de connaisseurs, alors que les autres émissions, plus centrées sur l'humain fonctionnent mieux auprès du grand public (c'est du moins ce que les audiences indiquent). On peut ajouter aussi que les médiations humaines sont conditionnelles d'un double mouvement : 1) une identification qui passe en particulier par la cristallisation de représentations sociales sur les archéologues ou l'instance télévisée ou l'homme du passé et 2) une distanciation nécessaire à l'établissement d'un discours scientifique, qui laisse apparaître les procédures et sources du discours. C'est dans cette dialectique que se construit la figure et qu'elle devient le tiers de la médiation.

Au contraire, l'effacement de la médiation produit une illusion de transparence et une impression de relation directe avec l'autre. Nous avons vu (chapitre II) à propos de la muséographie du musée de l'Immigration, à quel point l'effacement du dispositif de médiation censé provoquer une rencontre directe à l'autre, produit en fait « une confusion dans la lecture [...] le social s'absente du discours au profit du sujet fictivement représenté en dehors de tout lieu et de tout temps défini » (Seurat, Wrona, 2009[291]). Ainsi, supprimer les figures de médiation facilite l'identification à l'homme du passé et les multiplier a tendance à favoriser une lecture scientifique, distanciée au passé et un attachement à l'archéologue ou à l'instance télévisée.

La tendance actuelle à la télévision, comme dans les musées, semble tendre de manière radicale à l'effacement de cette médiation, comme nous en avions fait l'hypothèse. Cette absence de médiation ou d'ostentation dans la médiation[292] dans les émissions de la relationnalité 4 permet une identification à l'homme du passé et facilite donc un intérêt au passé. Mais lors-

[291] Cette étude a été présentée oralement durant un colloque en 2009 et est en attente de publication. Ce sont les auteures qui nous ont fourni le texte mais nous ne pouvons donc pas donner les références précises de cette citation.

[292] Comme on l'a dit, la couche de médiation constituée par l'archéologue et l'archéologie (constitution du discours) ne disparaît jamais complètement : elle est toujours présente dans nos documentaires, reportages ou docufictions : la voix off, le paratexte, les traces du didactique (carte, schéma, citations) en témoignent.

qu'il est la seule figure-pivot, il ne permet pas de construire une relation distanciée et scientifiquement attestée.

Finalement, les relationnalités pourraient permettre de qualifier la relation proposée au passé à partir de plusieurs axiologies. La relation au passé peut être réaliste ou irréalisée, jouer sur l'identification ou la distanciation, elle peut être directe ou feuilletée, plutôt symbolique ou plutôt scientifique, fondée sur la délectation, la réflexion ou l'émotion. Il faudrait continuer l'analyse des émissions pour affiner cette approche « axiologique ».

1.1.3. En fonction de quoi varie la relationnalité ?

On a vu que les figures de médiation étaient l'élément déterminant de la relationnalité mise en place dans les émissions. Mais quels sont finalement les éléments qui font qu'on choisit l'une ou l'autre des figures de médiation comme figure-pivot et en conséquence, l'une ou l'autre des relationnalités ? Visiblement, la stratégie de médiation adoptée pour construire la relation au passé dépend en grande partie de la situation de communication dans laquelle se déploie le dispositif : 1) de l'émetteur (notamment l'équipe de production / réalisation et la chaîne qui achète ou produit le programme), 2) du public ciblé et 3) du contexte de diffusion (période), 4) on remarque aussi que le sujet de l'émission joue sur la relationnalité mise en place par le dispositif. Pour évaluer le poids de l'un ou l'autre, il faudrait poursuivre l'étude sur un corpus plus large, mais il est possible de faire quelques propositions dans ce sens.

L'influence de l'équipe de production / réalisation et de la chaîne sur le choix de la relationnalité apparaît clairement : quand M6 et France 3 favorisent une relation avec la chaîne (relationnalité 3) par le biais des émissions archéologiques, les chaînes du cinquième canal privilégient nettement le lien avec l'archéologie et le monde de la science. Les émissions de la relationnalité 4, par contre, sont diffusées par toutes les chaînes.

La relationnalité proposée par les émissions semble également dépendre de ce que l'on pense que le spectateur (cible) connaît ou non du passé et de l'archéologie. En effet, la relation au passé construite dans les émissions de la première relationnalité suppose des connaissances préalables pour établir un réel lien au passé, sans quoi la relation est plutôt une relation de délectation au vestige. Cette relationnalité s'adresse ainsi à des publics déjà connaisseurs. Les relationnalités 2 et 3 peuvent intéresser un public averti mais plus varié. Les figures de l'archéologue ou de l'instance télévisée permettent à un spectateur novice de rentrer plus facilement dans le dispositif et d'établir une relation distante avec un passé hypothétique, mais une relation de proximité avec la figure-pivot. La relationnalité 4 enfin, favorise une identification à l'homme du passé et elle permet à un public sans connaissance particulière sur le passé, de se plonger dans la narration et donc dans l'histoire.

Le sujet de l'émission semble aussi avoir une influence sur la relationnalité mise en place. En effet, moins les vestiges sont impressionnants et visibles (comme c'est le cas pour la préhistoire), plus il semble nécessaire de réaliser des reconstitutions « réalistes » du passé et plus on se situe dans la relationnalité 4. Autre exemple, le thème des momies semble favoriser une relationnalité de type 2, qui met en évidence les procédures scientifiques d'analyse.

On peut aussi dire qu'il y a une corrélation entre la médiation choisie et le contenu scientifique du discours. Mais le dispositif le plus spectaculaire (relationnalité 4 en l'occurrence) ne donne pas forcément moins d'informations scientifiques. D'ailleurs, chaque relationnalité implique une représentation du passé différente (recontextualisation, reconstitution, reconstitution avec des acteurs, etc.) qui a des effets différents (illustration, comparaison, explication, etc.). Là encore, il faudrait étudier un corpus plus important pour le confirmer.

On voit bien enfin, que ces différentes relationnalités font système. Ce sont des formes d'usages du patrimoine et des savoirs archéologiques qui renvoient à des configurations sociales ou historiques, à l'image de ce que l'on observe dans la mise en exposition du patrimoine (Davallon, 2006). Néanmoins, la télévision comme média spécifique présente des particularités qui provoquent l'institutionnalisation de formes spécifiques. La tendance la plus nette est la domination des émissions de la relationnalité 2 dans le corpus, c'est-à-dire une relationnalité fondée sur l'archéologue et le vestige et peu sur le passé. Ces émissions sont des médiations de l'archéologie au sens propre (plutôt que des médiations du passé).

Il semble néanmoins que le passé soit de plus en plus « présent » dans les émissions diffusées après 2003. Celles-ci utilisent moins de reconstitutions déjà existantes du passé (images tirées de péplums, de jeux vidéos) et plus de reconstitutions faites pour le film et avec une matérialité de plus en plus réaliste. On pourrait donc penser qu'il y a une institutionnalisation des formes de relation au passé ; institutionnalisation qui dépasse les simples possibilités techniques de reconstitution du passé. Ainsi, certaines stratégies sont plus souvent utilisées que d'autres et persistent à travers le temps. La période de diffusion et surtout de production joue donc beaucoup sur la relationnalité mise en place. Thomas Tode et Tom Stern (2009) ont d'ailleurs montré que des modes traversaient les films d'archéologie. Ainsi, dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, l'attachement à l'homme du passé ou à l'archéologue n'est pas favorisé (laissant le vestige au premier plan), alors que l'archéologue prend de plus en plus de place dans les années quatre-vingt-dix. On voit dans notre étude qu'en réalité, ces formes coexistent et que lorsque l'émission est centrée sur l'archéologue, c'est là qu'il cristallise le plus de représentations sociales circulantes (et devient un « enquêteur-aventurier »). Dans les années 2000, la cristallisation des représentations et des valeurs se fait plutôt sur l'homme du passé, qui devient ainsi un partenaire de l'énonciation. Le passé est plus affirmé, l'homme du passé est plus « présent », prend plus de place et le dispositif de médiation a tendance à s'effacer.

Il semble qu'actuellement, le lien à l'autre, l'immersion dans le passé et l'identification à l'homme du passé soient privilégiés, comme c'est le cas dans le domaine muséal ou dans les visites guidées[293]. On observe également que la figure-pivot a tendance à devenir une figure à référent fictionnel. C'est par exemple l'archéologue du film *Le tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosette*, mais c'est surtout l'homme du passé qui devient une figure et qui prend par-là même de plus en plus l'allure d'un « même ». Il peut aussi s'agir d'un archéologue reconstitué ou d'une instance télévisuelle qui voyage dans le temps. La figure-pivot fictionnelle peut favoriser là encore l'attachement du spectateur et peut instaurer des brouillages énonciatifs plaisants pour les spectateurs (voyage dans le temps, rencontres impossibles avec le passé, etc.). Mais comme on le verra, ces brouillages peuvent poser problème (nous y reviendrons dans la seconde section). Quoi qu'il en soit, l'affirmation d'une figure-pivot fictionnelle et à l'effacement de la médiation contribuent à ce que le spectateur n'ait pas l'impression d'apprendre mais de « vivre » une expérience. La relationnalité qui en résulte néglige souvent l'altérité de l'homme du passé et s'apparente à un miroir narcissique pour le spectateur.

1.1.4 L'importance des représentations circulantes sur l'archéologie dans la constitution de la figure

On a vu à quel point la figure de médiation était importante dans la construction de la relation au passé. La construction de la figure-pivot passe par l'interaction de quatre niveaux du discours identifiés dans les chapitres III et IV. Mais l'analyse du corpus montre que les représentations sociales mobilisées dans les émissions sont de première importance dans cette construction. L'archéologue, le vestige ou l'homme du passé cristallisent les représentations circulantes quand ils sont en position de figure-pivot. La condensation de représentations sociales circulantes leur permet d'être potentiellement reconnues et de devenir un élément d'attachement et de concentration de valeurs (Compte, 1998). Selon la relationnalité mise en place, les représentations sont cristallisées sur l'une ou l'autre des figures et ne sont pas les mêmes. Par exemple, l'archéologue de la relationnalité 2 est un aventurier. Il est relégué en arrière-plan dans la relationnalité 4, quand l'attachement à l'homme du passé prime. Dans la relationnalité 3 enfin (alors que l'instance télévisée est la figure-pivot), l'archéologue ne mobilise pas ou peu les représentations circulantes sur l'archéologie (il n'est qu'une figure-intermédiaire).

Nos analyses se sont surtout penchées sur les représentations cristallisées sur les figures. Mais on retrouve également des récits circulants qu'une analyse ultérieure pourrait étudier. On pense au retour des fantômes sur un site (Pompéi surtout), à la malédiction de la momie, au

[293] Ce constat nous invite à considérer encore une fois, le film comme une production sociale, sujette aux modes, ou comme le disait François Jost, comme un « symptôme » de la société (2008).

mythe des origines et aux mythes religieux. Il y a aussi des thèmes qui se retrouvent dans toutes les émissions : le voyage dans le temps, une romance entre un personnage du passé et du présent, la trouvaille et la rencontre du passé, le meurtre et l'enquête (il s'agit là de figures telles que les définit Roland Barthes (1981) par rapport au motif). Il y a enfin, l'utilisation de l'esthétique des films de fiction qui permet aussi de rendre un univers familier au spectateur : en jouant par exemple sur les codes de la série policière ou du film d'horreur, le dispositif fait référence à un univers connu du spectateur et donc probablement plus familier, plus confortable, moins intimidant.

Ainsi, pour faire du lien à l'inconnu (la science, le passé), les émissions mobilisent des éléments sociaux circulants et potentiellement reconnus de tous. Finalement, ces émissions font ressembler le monde scientifique ou le monde du passé à ce que le spectateur pense en connaître, par la mobilisation de fictions ou de représentations qu'il connaît au quotidien. Le niveau des représentations sociales dans les discours serait donc un niveau un peu à part dans l'analyse de la relation construite par l'émission. La relationnalité dépendrait donc surtout des représentations sociales mobilisées sur une figure référentielle, qui aurait ensuite, une place particulière dans l'énonciation et la textualité.

1.2. L'usage de la reconstitution dans la construction d'une relation au passé

Comme on l'a vu, l'apparition des docufictions a soulevé de nombreux débats, relatifs au mélange d'une visée et d'une promesse documentaire avec des procédés fictionnels. Nous avions plutôt choisi de le considérer comme un cas extrême de l'utilisation de la reconstitution du passé et non comme un genre à part entière. L'analyse de notre corpus permet d'en savoir plus sur les docufictions et donc, sur l'utilisation des reconstitutions du passé dans les émissions authentifiantes sur l'archéologie. Cette rapide incartade nous permet de savoir si la relationnalité est liée au genre, puisque la plupart des reportages se situent plutôt dans la relationnalité 2.

1.3.1. Un point sur les docufictions du corpus : rappel du contenu des films

On observe d'abord que les docufictions du corpus utilisent la fiction de façon variée. *Homo Sapiens* version courte et *Le dernier jour de Pompéi* présentent le récit de l'homme du passé et les reconstitutions n'ont pas pour objectif d'illustrer un discours scientifique mais bien de faire vivre une expérience dans le passé, au spectateur. C'est un procédé très proche de ce qu'on appelle l'immersion en milieu muséal. À l'inverse, *À la recherche du pharaon perdu*, qui avait d'abord été classé comme un documentaire à l'INA et qui est maintenant classé dans les docufictions (depuis 2009) présente deux énoncés narratifs entremêlés : le récit de l'archéologue et le

récit de l'homme du passé. *Le crépuscule des Dieux* est également désigné comme un docufiction et mélange pareillement, le récit d'un moine viking reconstitué et raconté à la première personne et des interviews d'archéologues. On a donc un récit et une couche d'énonciation qui rend l'archéologue responsable du récit.

C'est exactement le même schéma pour *Homo Sapiens* version longue[294]. Pourtant, ce film n'est pas reconnu comme un docufiction. Par ailleurs, d'autres films qui ne sont pas des docufictions présentent ce même usage de la fiction. Par exemple, le documentaire *Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans,* présente la même configuration qu'*À la recherche du pharaon perdu* ou *Le crépuscule des Dieux* et le même type de reconstitution, alors que le documentaire *Ötzi autopsie d'un meurtre* ne présente que des recontextualisations de Ötzi entre les interventions des archéologues (relationnalité 2). Ötzi n'est donc pas une figure-pivot mais une simple illustration du discours et l'énoncé avec Ötzi n'est pas, à proprement parler, un récit au sens où il n'a pas de cohérence interne. De même, *Stonehenge grandeur nature* est également un docufiction, alors qu'il n'est pas centré sur une reconstitution du passé par des acteurs. Il raconte la reconstitution de Stonehenge en carton-pâte par une équipe d'archéologues, pour des besoins scientifiques. Il n'y a donc pas ici de récit de l'homme du passé : il est évoqué par une vague recontextualisation à la fin du film. *Au temps de l'empire romain* est également devenu un docufiction récemment, alors que l'émission présente une visite guidée de Pompéi par un archéologue. Les touristes (probablement joués par des acteurs) déclenchent des reconstitutions burlesques des pompéiens. Ici, on a donc le récit d'une visite guidée et des brides d'images de plusieurs récits dans le passé. Parallèlement, *Le tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosette* est un documentaire alors qu'il est exclusivement joué par des acteurs.

Si l'on résume tous ces critères sous la forme d'un tableau, on voit que tous les docufictions n'ont pas les mêmes caractéristiques, que certains documentaires pourraient être qualifiés de docufictions et que certains docufictions pourraient être qualifiés de documentaires.

[294] C'est la même chose pour *L'odyssée de l'espèce* et *Le sacre de l'Homme* versions longues, qui ne figurent pas dans le corpus.

	Genre INA	Présence de reconstitutions du passé réalistes	Homme du passé comme figure-pivot	Absence de l'archéologue
***Le dernier jour de Pompéi* (R4)**	Docufiction	x	x	x
***Homo Sapiens version courte* (R4)**	Docufiction	x	x	x
***Homo Sapiens version longue* (R4)**	Documentaire	x	x	
***À la recherche du pharaon perdu* (R4)**	Docufiction	x	x	
***Le crépuscule des Dieux* (R4)**	Docufiction	x	x	
***Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans* (R4)**	Documentaire	x	x	
***Ötzi autopsie d'un meurtre* (R2)**	Documentaire	x		
***Stonehenge grandeur nature* (R2)**	Docufiction	x		
***Au temps de l'empire romain* (R2)**	Docufiction	x		
***Le tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosette* (R2)**	Documentaire			(archéologue joué par un acteur)

Figure 7 : répartition de quelques documentaires et docufictions en fonction de critères habituellement attribués aux docufictions. Les croix désignent une propriété de l'émission[295].

Ainsi, même si l'Inathèque s'est armée de critères précis pour définir les docufictions et docudramas, il est encore difficile pour l'institution de distinguer les deux. On pourrait donc proposer de classer les émissions de la relationnalité 4 comme des docufictions et les autres, dans les documentaires. Le docufiction renverrait alors aux émissions qui utilisent non la « fiction » au sens large, mais une figure de médiation fictionnelle (l'homme du passé ou bien l'archéologue pour le dernier film[296]).

[295] Le tableau se lit ainsi : (première ligne) *À la recherche du pharaon perdu* est un docufiction qui présente une reconstitution du passé, place l'homme du passé comme figure-pivot, mais figure également l'archéologue.

[296] Par ailleurs, pour accentuer le réalisme de l'archéologue dans *Le tombeau de Toutankamon et la pierre de Rosette*, de véritables photographies d'archive de l'équipe d'Howard Carter découvrant le tombeau et de fausses archives filmées sont introduites dans les reconstitutions de la fouille. On est ici dans ce que François Jost (1995) appelle une feintise énonciative, en ce que les fausses archives feignent une énonciation audiovisuelle factuelle. Ces photographies et fausses archives sont censées « prouver » la ressemblance de la reconstitution avec le récit qui en est fait et donc la véracité des événements relatés. De ce fait, la voix off est placée comme à l'intersection entre le monde passé de la fouille, le monde de la reconstitution et le monde de tout le monde (présent). Tous ces éléments convergent vers un objectif : celui de « réaliser » le représentant d'Howard Carter et de provoquer l'attachement du spectateur à l'archéologue. La célébration de sa découverte du vestige n'en est que renforcée, au détriment ici, d'une relation au passé.

1.3.2. Le problème du statut des images de reconstitution dépend d'abord de la relationnalité et de la figure-pivot

Les films qui ne font qu'évoquer l'homme du passé de manière peu réaliste semblent ne pas poser de problème puisque la reconstitution sert toujours un discours scientifique et que la mise à distance est évidente. Ces recontextualisations peuvent permettre aux spectateurs qui ont déjà des connaissances sur le passé, de les « activer » et d'imaginer le passé. Le cas extrême étant l'absence de reconstitution et la simple évocation des vestiges de la relationnalité 1. Néanmoins, elles ne permettent sans doute pas au grand public de construire une image claire du passé et ne permettent probablement pas de l'y intéresser (cette proposition devrait néanmoins être vérifiée en réception). Des problèmes d'interprétation apparaissent plutôt quand l'homme du passé est représenté de manière réaliste (surtout dans la relationnalité 4). Or, tous les docufictions et tous les documentaires utilisant des reconstitutions du passé n'ont pas soulevé de polémique quant à leur interprétation. Parce que, selon nos hypothèses et au regard de nos analyses, ce n'est pas la question de la fiction en soi qui semble poser problème, mais bien, comme le propose Roger Chartier (1998), un problème d'énonciation et plus précisément, de distinction entre la couche d'énonciation et la couche de reconstitution du passé.

Ces reconstitutions permettent de voir l'homme du passé comme on n'aura jamais l'occasion de le voir ailleurs et probablement aussi, d'ancrer des connaissances nouvelles (ce qu'il faudrait vérifier en réception). Cette configuration semblant de plus en plus présente sur la période 2003-2008, il s'agit d'un problème d'actualité mais pas d'un problème relevant uniquement du « docufiction ». La relationnalité des émissions établit un lien de plus en plus direct au passé et trouve donc, dans le docufiction, une forme d'expression intéressante, mais ne concerne pas que ce type de films. Lorsque l'homme du passé est la seule figure-pivot du dispositif, la relation à l'homme du passé est fusionnelle et identificatoire. En ce sens, elle n'est pas vraiment une relation à l'altérité et tend plutôt un miroir narcissique aux spectateurs. L'étude du corpus montre cependant que l'utilisation de reconstitutions ne pose pas forcément de problème quand elles sont :

- identifiées comme des hypothèses possibles par un spécialiste (par exemple, dans *Homo Sapiens* version longue, la théorie de *l'Out of Africa* est discutée par des archéologues alors qu'elle ne l'est pas dans *Homo Sapiens* version courte). Elles doivent donc être identifiées par une figure de médiation stable (ce qu'il n'est pas dans *Homo Sapiens* version longue, comme nous le verrons) ;
- distanciées par l'humour (*Le mystère de nos origines, Au temps de l'empire romain*) ou par l'utilisation de recontextualisation suffisamment floues (*Momies de Chine en chair et en os, Momies du peuple des nuages, Lascaux le ciel des premiers hommes*).

Ces trois conditions sont en réalité des mises à distance, naissant de la médiation d'une figure-intermédiaire ou pivot. Les problèmes d'identification des images reconstituées comme des hypothèses scientifiques ne sont pas du côté de l'utilisation d'images reconstituées, de l'utilisation de la narration, ou bien de techniques fictionnelles. Le problème est bien du côté de la mise en place de la relationnalité et particulièrement de la figure-pivot. En ce sens, l'instigation de figures-pivots comme l'archéologue ou l'instance télévisuelle permet en théorie de centrer l'attention du public (et même du public sans connaissance sur le passé), sur une figure connue. Ces modalités permettent d'utiliser la capacité illustrative des reconstitutions tout en les authentifiant. Ces figures-pivots peuvent donc permettre d'assurer une distance scientifique avec l'homme du passé, tout en éveillant l'intérêt du spectateur. Mais comme on va le voir, ces figures peuvent aussi dysfonctionner et ne pas assurer cette fonction. L'observation de ces dysfonctionnements permet de connaître mieux encore le fonctionnement de ces figures.

2. Le fonctionnement des figures dans les relationnalités

L'analyse du corpus pointe non seulement le rôle des figures dans la relationnalité des émissions. Elle met également en lumière certains problèmes et dysfonctionnements qui, à leur tour, peuvent poser des problèmes d'interprétation du discours. On dépasse donc la description d'un modèle qui explique la médiation pour pointer également certains cas où la médiation ne fonctionne pas. Deux cas se présentent dans notre corpus : la figure-pivot fait glisser la diégèse dans l'énonciation ou elle fait glisser l'énonciation dans la diégèse (Schall, Davallon, 2010).

2.1. Le glissement de la diégèse dans l'énonciation

2.1.1. Une voix, un locuteur

Nous l'avons vu, l'énonciateur responsable d'un documentaire assure un lien entre le monde social et le monde filmique : l'énonciateur est celui qui est responsable du discours, qui garantit l'authenticité des événements (Hanot, 2002 : 18). C'est généralement l'archéologue qui joue ce rôle, qu'il se situe uniquement dans le paratexte ou qu'il soit visible dans l'émission. Il peut également s'agir de l'instance télévisuelle, mais elle prend toujours à témoin l'archéologue. Il peut enfin s'agir de l'homme du passé lui-même quand il apparaît comme un énonciateur et témoigne de sa propre histoire. Nous avons vu que cette situation devenait de plus en plus fréquente, dans les docufictions ou dans les autres genres. C'est le cas dans *Lascaux le ciel des*

premiers hommes (relationnalité 2), mais aussi de *Le crépuscule des Dieux, Homo Sapiens, Novgorod lettres du Moyen-Âge, Le dernier jour de Pompéi* (relationnalité 4). Dans ces films, l'homme du passé devient un partenaire énonciatif, un narrateur parce qu'il « s'exprime », tient un discours par des dialogues ou par l'intermédiaire d'une voix over. Or, la représentation de l'homme du passé est bien une construction intradiégétique, c'est-à-dire, selon les termes de Käte Hamburger (1986) et François Jost (1995), un Je-Origine fictif. Le sujet de l'énoncé devient alors responsable de l'énonciation et la diégèse glisse donc du côté de l'énonciation. Dans ce cas, la figure est le noyau qui permet le rabattement de la diégèse sur l'énonciation[297].

Tentons ici l'analyse de ce rabattement pour comprendre comment il agit dans quelques films. Dans *Homo Sapiens*, des transgressions sont visibles à plusieurs niveaux de l'énonciation et en particulier au cours de la scène de l'accouchement d'Homo Erectus, présente dans les versions courte et longue du film. Dans ce film, seuls la voix off, la présence fortement affirmée dans le paratexte des scientifiques et les éléments didactiques en font un documentaire et non une fiction pure. L'instance de certification est donc la voix off qui se trouve du côté de l'énonciation. Les instances de médiation sont gommées pour donner l'impression d'un contact direct avec l'homme du passé. Par exemple, la scène de l'accouchement est un raccourci narratif, une ellipse et une métaphore[298] qui pouvait faire penser qu'Homo Sapiens était né d'un coup. La critique médiatique a souvent dénoncé la fictionnalisation de la scène et les problèmes d'interprétation qu'elle peut poser (« Arrêt sur images » du 15 janvier 2005 par exemple). L'analyse s'arrête alors à ce constat : le récit mis en place par la reconstitution induit une ellipse qui risque de susciter des erreurs d'interprétation, parce que l'image montre un accouchement pour symboliser l'évolution. Tentons ici de comprendre « pourquoi » cette ellipse risque d'être mal interprétée, au-delà du fait qu'elle soit une reconstitution avec des acteurs. En d'autres termes, il s'agit de penser la scène principalement du point de vue de la figure-pivot de l'émission.

Ce qui peut expliquer cette possible mauvaise interprétation est une polyphonie énonciative de la voix off en tant que locuteur. Nous l'avons vu : la voix off est d'abord la voix porteuse du discours scientifique, qui atteste la véridicité des savoirs, qui explique les images et les justifie, du côté de l'instance de certification, de l'énonciation. Mais tout au long du film et dans

---

[297] Les reconstitutions historiques filmées qui apparaissent dans les émissions de la relationnalité 3 présentent une situation comparable puisque des passionnés ou des archéologues sont « déguisés » en Vikings (*Les Vikings à l'assaut du monde,* « Les grandes énigmes du passé »), en hommes du Moyen-Âge (*Le Moyen-Âge*, « E=M6 »), ou en hommes préhistoriques (*La préhistoire comme si vous y étiez*, « Les grandes énigmes du passé »). Mais ici, la présence du présentateur rappelle qu'il s'agit bien de spécialistes et pas vraiment des hommes du passé. La feintise est limitée et la situation est donc différente.

[298] En fait, c'est une métaphore (une naissance à la place de l'autre) et une métonymie (une naissance à la place de toutes celles qui ont eu lieu au cours de l'évolution) d'où l'effet de raccourci et de condensation de la connaissance de l'évolution dans l'image de l'accouchement d'un Sapiens par une Erectus.

certaines scènes, elle est également la voix de l'homme du passé que l'on voit évoluer à l'écran, par un effet de focalisation interne (comme dans *Les mystères de Pompéi*). Ce faisant, la voix off devient assimilable à une voix over, c'est-à-dire à la voix d'un personnage inclus dans la diégèse. Il semble que le passage de la voix off comme instance d'énonciation à la voix over comme représentante de l'homme du passé soit trop subtil pour être réellement perçu et identifié. Il semble difficile alors d'identifier avec certitude qui parle par la voix du commentaire (quel locuteur s'exprime : l'instance de certification ou bien un personnage ?). La disjonction entre les deux positions énonciatives de légitimation et d'acteur dans l'énoncé n'est plus faite. La recherche d'une continuité entre le passé et le présent conduit ainsi à un écrasement de l'énonciation sur l'énoncé et de l'instance de certification sur l'actant du récit. La constitution du narrateur dans l'énonciation *et* dans l'énoncé, ainsi que la polyphonie de l'image et du son brouillent potentiellement la lecture de la scène et la rendent là encore, invraisemblable. Cette « instabilité » de la figure responsable de l'énonciation est également visible dans *Le dernier jour de Pompéi*, alors que la voix off peut être interprétée comme une voix du commentaire et comme la voix de Pline le Jeune.

D'autres films règlent ce problème de polyphonie en multipliant les voix et les figures. C'est le cas par exemple de *Pompéi* (« C'est pas sorcier »), qui présente une instance physique (un présentateur) par personnage : Fred est l'instance censée représenter le spectateur naïf, Jamy est celui qui délivre le discours scientifique, Sabine interviewe les spectateurs, et enfin, « la petite voix » joue le rôle de la voix off qui assure la cohérence de l'ensemble. À ce moment, aucune confusion n'est possible sur le statut de ce qui est dit : Fred se fait l'écho d'idées reçues sur le sujet, tandis que Jamy ne présente que des savoirs attestés par les scientifiques. *Le crépuscule des Dieux* place clairement le scalde qui raconte l'histoire des Vikings dans une position de témoin, avec une voix off qui parle toujours à la première personne et au passé. Il est clairement un partenaire énonciatif de l'archéologue. Ce prêtre est un personnage imaginaire, mais les informations qu'il délivre sur l'époque, les événements historiques, la religion viking sont attestées par les archéologues. C'est à peu près la même situation pour *Novgorod lettres du Moyen-Âge*, où les scènes de reconstitution du passé sont commentées par le contenu de lettres à la première personne (les lettres trouvées par les archéologues). *Lascaux le ciel des premiers hommes* place également l'homme du passé comme un locuteur responsable : une voix off féminine commente les scènes de recontextualisation comme si elle était la voix de l'homme du passé (elle emploie des pronoms personnels à la première personne, utilise des verbes au présent, etc.). Dans des documentaires comme *Lascaux le ciel des premiers hommes*, *Le grand voyage de l'homme* ou dans *Le crépuscule des Dieux*, les voix de l'homme préhistorique et du commentateur sont clairement séparées. Deux voix off, voire plus, prennent en charge chacune un discours différent, ce qui empêche également ce rabattement de l'énonciation et de la diégèse.

2.1.2. La figure-pivot et son instabilité

Ce glissement de la diégèse dans l'énonciation a pour effet de fictionnaliser le récit si et seulement si un archéologue n'atteste pas les savoirs délivrés et si des voix différentes permettent de distinguer le statut des discours. Dans *Homo Sapiens* version courte et *Le dernier jour de Pompéi*, il est difficile de savoir quelles parties de la reconstitution sont hypothétiques ou non, et donc de donner un statut à ce que l'on voit. Cependant, comme nous allons le voir, la seule présence d'un archéologue ne suffit pas à attester les savoirs. En effet, une autre nuance peut être observée entre *Le crépuscule des Dieux* et *Novgorod lettres du Moyen-Âge* d'un côté et *Homo Sapiens* version longue de l'autre. Dans ces trois films, les spécialistes disent clairement au cours de l'énoncé 1, et preuves à l'appui (vestige à la main), quelle part de l'énoncé 2 (la diégèse) est attestée ou non et de même, dans des scènes intercalées entre les scènes de reconstitution. Ils commentent, apportent le savoir et justifient surtout les scènes de reconstitutions que l'on vient de voir. Ils sont en position de narration ultérieure, commentant l'histoire après qu'elle soit arrivée, depuis le présent et après qu'elle ait été racontée par les extraits de fiction. L'archéologue d'*Homo Sapiens* ou du film *Le crépuscule des Dieux* ou de *Novgorod lettres du Moyen-Âge* est à un niveau extradiégétique : il n'a rien à voir avec l'histoire de l'homme du passé, mais la commente. Il est probablement à l'origine de la fiction que l'on voit entre les scènes de discours (par exemple, Yves Coppens est présenté comme un auteur d'*Homo Sapiens* dans le paratexte du film). Il est donc un narrateur auctorial, locuteur responsable. Mais la position de cette figure varie d'un film à l'autre et fait qu'elle remplit ou non son rôle.

L'observation attentive du dispositif *d'Homo Sapiens* version longue montre que l'archéologue est coupé du récit 2 (sur l'homme du passé) : d'abord, 1) il parle souvent après les images de fiction et n'y fait pas référence dans le discours (il n'a sans doute pas vu la reconstitution au moment du tournage de ses interviews), 2) son discours ne concerne pas les scènes de reconstitution qu'on vient de voir mais des savoirs généraux : il ne fait pas le lien entre les reconstitutions et son savoir archéologique. L'archéologue est souvent là pour confirmer le discours de la voix off ou les images que l'on vient de voir, ou pour donner des détails sur le sujet, mais pas vraiment pour expliquer la scène comme c'est le cas dans des documentaires plus classiques. Par exemple, juste après la scène de l'accouchement *d'Homo Sapiens*, l'archéologue dit :

> « Une des nombreuses questions que nous pouvons nous poser concernant l'évolution de l'humanité est pourquoi cela est-il arrivé ? Il est très difficile de répondre à cette question, mais nous savons avec certitude qu'une évolution a eu lieu. Une des choses les plus frappantes au cours de cette évolution est l'augmentation phénoménale de la taille du cerveau. »

S'en suit un discours sur la taille des crânes des australopithèques, homo erectus et homo sapiens. Mais ici, l'archéologue ne revient pas sur la métaphore que l'on vient de voir à l'image. Il ne prononce pas les mots : « En réalité, l'évolution a été plus lente que dans la scène que vous

venez de voir. ». En ce sens, il n'éclaire la reconstitution et laisse à la scène de l'accouchement toute son ambiguïté. Il n'est donc pas directement montré comme l'origine des savoirs montrés dans la fiction, mais comme un témoin (au même titre que l'homme du passé). Ainsi, les scènes de reconstitution ne sont donc pas des illustrations de son discours, mais lui préexistent et le précédent. Enfin, 3) les scènes de reconstitution et les scènes avec des archéologues sont assez différentes esthétiquement : le monde passé (monde naturel, esthétique fictionnelle) s'oppose frontalement au monde présent (monde de la science, esthétique documentaire). La rupture est d'ailleurs marquée par la ponctuation du film : arrêt de la musique, plans de paysages avec la voix off qui présente l'archéologue, l'archéologue en off, puis l'archéologue à l'écran parle en regardant la caméra.

À l'opposé, dans *Le crépuscule des Dieux*, les archéologues ne se situent pas dans un lieu de science mais sur le lieu évoqué dans la reconstitution, avec parfois les mêmes monuments en fond. Le lien entre les deux couches (énoncé et énonciation) et donc entre le monde présent et le monde passé des reconstitutions est donc moins ténu que dans *Homo Sapiens*.

L'archéologue d'*Homo Sapiens*, qui est censé être une figure-pivot du film ne remplit pas complètement son rôle de médiation : il est beaucoup trop coupé des autres éléments de l'histoire (le récit 2 sur le passé) pour fonctionner comme figure-pivot. Il ne fait pas de lien entre les éléments du dispositif, contrairement à ce qu'on avait pu croire en première analyse et il est donc ce qu'on propose d'appeler une « figure-pivot dysfonctionnante » car il n'assure pas le lien syntagmatique. C'est cette instabilité qui explique selon nous, le dysfonctionnement de certaines émissions comme *Homo Sapiens* version longue.

Enfin, les émissions comme *À la recherche du pharaon perdu* ou *Neandertal code* ou *Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans* ne donnent pas la parole à l'homme du passé mais en font la figure-pivot. Il est donc possible d'accentuer la présence de l'autre sans pour autant en faire un témoin. L'homme du passé est de plus en plus placé en témoin de sa propre histoire. Ce procédé facilite l'identification du spectateur à l'homme du passé. Cela ne s'observe pas uniquement lorsqu'il est figure-pivot, mais c'est plus fréquent dans ce cas. Mais quand il l'est, plusieurs conditions doivent être respectées afin de permettre au spectateur d'identifier le statut des images reconstituées du passé. Le glissement de la diégèse dans l'énonciation provoque des effets plaisants et facilitent l'attachement à l'homme du passé. À ce moment, l'identification du statut du discours et des reconstitutions dépend de 1) la présence d'un archéologue investi de représentations, 2) et qui soit réellement inclus dans la syntagme du film, avec notamment l'importance de la cohérence spatiale, qu'on retrouve également dans le modèle proposé par Émilie Flon pour l'exposition (2005). La cohérence spatiale est donc une des conditions à l'identification de la figure comme responsable de l'énonciation. La seule présence des archéologues n'influe donc pas sur l'histoire ou sur l'interprétation des images de reconstitution qui ne sont pas mises à distance.

2.2. Le glissement de l'énonciation dans la diégèse

On observe également des cas, plus fréquents dans le corpus, où l'énonciation « descend » dans la diégèse. Le procédé est inverse, mais les effets sont les mêmes : l'énonciateur n'est plus vraiment en position d'attester les savoirs présentés dans la diégèse. C'est le cas notamment dans *À la recherche du pharaon perdu* (relationnalité 4), *Sur la trace des pharaons* (relationnalité 3) et *La planète des hommes* (relationnalité 3).

2.2.1. Un médiateur qui glisse dans la diégèse

Dans *À la recherche du pharaon perdu,* les deux récits[299] avancent en parallèle (ils sont alternés) : quand l'archéologue découvre de nouveaux indices, le prêtre prend vie, d'autres personnages apparaissent et le récit de leurs vies se met en place. Le récit du passé est donc conditionné par l'avancé de la fouille et donc du premier récit. Pour être plus précis encore, l'archéologue est celui qui en fournissant les objets et le savoir, certifie le second récit. C'est le cas d'autres films comme *Neandertal code*, *À la recherche de nos origines* ou *Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans*. Le récit général présente donc l'archéologue comme le producteur du contenu, celui qui littéralement crée le récit du passé. Ou si l'on veut, le récit nous dit que produire du savoir en fouillant, a pour effet de produire un récit de ce qui s'est passé, à un moment donné, autour ou à propos des objets découverts. Le récit général du film est donc une métaphore de la « production » du passé par l'activité de l'archéologue. L'archéologue est ainsi l'instance de certification de la reconstitution du monde passé. Il est donc classiquement du côté de l'énonciation.



Plans extraits du film À la recherche du pharaon perdu *: l'archéologue imagine le pharaon.*

On l'a vu, plusieurs fois dans le film, l'archéologue imagine l'homme du passé. Le passage de l'archéologue de l'espace énonciatif et du temps représenté de la production, vers ceux de l'homme du passé (récit) est signifié de la manière suivante : des plans très rapprochés montrent le visage concentré de l'archéologue. Sa réflexion et sa perplexité sont signifiées par un ralenti et un flou (plan 1). Puis la reconstitution du passé se met en marche, dans le même décor (avec les

[299] Pour rappel, l'analyse de la grande syntagmatique de *À la recherche du pharaon perdu* montre que ce film repose sur l'imbrication de deux récits : 1) celui où l'on voit l'archéologue Vassil Dobrev, qui fouille et cherche la pyramide d'un pharaon, et 2) celui où des personnages du passé apparaissent au fur et à mesure de ses découvertes.

pyramides au fond de l'écran) avec les acteurs (plans 2 et 3). Ils apparaissent généralement dans le fond de l'écran et marchent à notre rencontre, en regardant la caméra. Comme le dit la voix off, « ils surgissent des sables ». Ce passage de l'archéologue à l'homme du passé fait plus qu'instaurer l'archéologue comme médiateur. Il instaure également l'homme du passé comme la réalisation de la projection de l'imaginaire de l'archéologue. Le spectateur est placé dans la tête de l'archéologue (focalisation interne) qui imagine le passé selon les découvertes qu'il réalise. L'archéologue est bien le lien entre les deux récits : en étant acteur du premier récit (il fouille et trouve des vestiges) et en étant créateur du second (il imagine le passé grâce à ces vestiges), il devient l'énonciateur responsable et le médiateur vers le second récit, vers le passé et l'homme du passé. Il est ainsi le destinateur (il en est l'origine) ou l'adjuvant (il aide à construire par sa connaissance) du second récit. Pour le moment donc, les reconstitutions sont identifiées comme des hypothèses construites au fur et à mesure de la fouille. L'archéologue, figure-pivot, fait la médiation entre les deux récits et cette construction pourrait donc ne poser aucun problème.

Cependant, les deux récits ne restent pas clairement cloisonnés. Les choses se compliquent à partir du moment où est supposé un contact entre l'archéologue et l'homme du passé. Au début du document, la voix off annonce :

> « Vassil n'est qu'à quelques heures de la *rencontre* avec Ahou Nefer : il espère que *le prêtre l'aidera* à résoudre l'énigme du pharaon perdu. ».

Est supposé ici, le pouvoir de l'archéologue de faire revivre l'homme du passé[300]. Ensuite, la métaphore de la production du passé par l'activité de l'archéologue devient plus qu'une métaphore de la langue figurée : elle est mise en images. En effet, dans un plan assez court au début du film, l'archéologue marche de droite à gauche dans le désert (dans le sens inverse de l'écriture et de la représentation classique du temps qui passe) et des nuages défilent très vite de gauche à droite (symbolisant le temps qui passe, précisément comme dans les films de fiction). Cette métaphore (de la reconstruction du passé) signifie que l'archéologue a le pouvoir « magique » de remonter dans le temps. Ce plan n'est pas qu'une simple métaphore : au niveau de la narration, le nuage fait passer l'archéologue de l'instance d'énonciation à celle de l'énoncé. Même si on ne le voit pas à proprement parler dans le passé à ce stade du film, il n'est plus représenté comme étant du côté du producteur du récit du passé ou du spectateur de ce récit, mais il est « dans » le récit du passé (ce qui n'est pas sa place habituelle, ni même sa place du tout). Dans *À la recherche du pharaon perdu*, l'archéologue n'est donc plus seulement une figure qui

[300] C'est cette même complicité entre passé, présent et avenir qui caractérise l'archéologue de papier, dans la science fiction et dans les médias (Pesez, 1997 : 10). On pense notamment aux romans romantiques du XIXe siècle et par exemple à Théophile Gautier qui décrit les amours mystérieux de son héros et d'une fantôme pompéienne. Ces métaphores sont donc trouvables dans la littérature surtout, mais il est plus étonnant de les voir apparaître dans un documentaire.

atteste et qui fait la médiation du passé : il passe dans l'énoncé et quitte l'énonciation. Une condition de l'élaboration d'un lien à l'autre étant l'établissement scientifique du vestige comme indice de l'autre, il y a là une rupture dans le contrat. En plus d'imaginer le passé et d'être le médiateur entre les deux récits, le mélange entre l'énoncé et l'énonciation et cette accentuation du caractère imaginaire de l'homme du passé contribue à un brouillage de l'histoire (et surtout du statut des deux récits), précisément à cause de la collusion des deux récits (de la fouille et de l'autre).



Plan extrait du film À la recherche du pharaon perdu *: le temple se reconstitue derrière l'archéologue.*

Aux alentours de la moitié du film, l'archéologue passe même du monde présent de la fouille au monde passé. Au début du film, il n'était pas précisément dans le passé : il l'imaginait simplement. Mais une scène – la plus impressionnante du film – suggère qu'il a le pouvoir de remonter le temps : au fur et à mesure que l'archéologue avance dans les ruines du sanctuaire qu'il fouille, la voix off annonce que Vassil, « imagine ce à quoi pouvaient ressembler les bâtiments ». Et derrière lui, les murs se reconstituent en images de synthèse dans un grand bruit de fracas. L'archéologue regarde avec intérêt le temple se reconstruire et s'animer. Dans cette scène, l'archéologue est donc bien à la fois dans le monde présent « et » dans le monde passé. Il quitte la position d'adjuvant ou de producteur du récit (en tant que scientifique) pour devenir une sorte de représentant du spectateur, de l'envi du spectateur d'aller dans le passé.

C'est également le cas dans *Sur la trace des pharaons* (« Quelle aventure ! ») lorsque le présentateur part dans le passé pour vivre une aventure où il rencontre Champollion, des soldats napoléoniens ou un scribe égyptien. Dans *La planète des hommes* (« E=M6 »), Mac Lesguy se retrouve aussi dans la diégèse. En tant qu'instance télévisuelle, Mac Lesguy présente et introduit des sujets sur la préhistoire en se promenant dans la nature. Il explique la préhistoire et le mode de vie des préhumains tandis que des acteurs miment des préhumains dans des scènes intercalées, comme pour illustrer son discours. Ce dernier ne fait cependant pas directement référence aux reconstitutions. Soudain, le présentateur et les hommes préhistoriques se retrouvent dans le même décor, le préhumain regardant Mac Lesguy avec curiosité : ici encore, le présentateur passe de l'énonciation à l'énoncé.



Plans extraits de La planète des hommes *(« E=M6 ») : le présentateur et l'homme préhistorique se partagent le même espace.*

Ici, la figure de médiation est plongée dans la diégèse, ce qui a pour effet de satisfaire l'envi du spectateur d'aller dans le passé, comme le ferait une muséologie d'immersion. Cependant, étant désormais du côté de l'énoncé, et donc un actant dans le passé, il ne peut plus être le médiateur ; il n'est plus la figure qui renvoie à son monde d'origine mais à un autre monde qui n'est pas le sien. On le voit là aussi : le glissement de l'énonciation dans l'énoncé provoque aussi des défaillances dans la figure et donc, une possible mauvaise interprétation du discours et des reconstitutions.

2.2.2. D'autres types de collusions temporelles sans impact

D'autres collusions semblables de deux temporalités sont présentes dans la plupart des films (38 films de notre corpus présentent les deux temporalités, mais 7 présentent des collusions ou des « ruptures temporelles »)[301]. Dans *Neandertal code,* un homme de Neandertal apparaît dans le New York contemporain au début du film. On comprend cette image par la suite, lorsque les archéologues affirment que si Neandertal vivait parmi nous aujourd'hui, il ne serait pas repéré.



Plans extraits de Neandertal code *: Neandertal se promène à New York.*

C'est alors qu'un homme contemporain est maquillé et déguisé pour ressembler à un Neandertal. Il est ensuite filmé en caméra cachée dans plusieurs endroits, où il n'est effectivement pas repéré par ses congénères. Dans *Le mystère de nos origines*, plusieurs transgressions temporelles servent plutôt un objectif à la fois didactique et humoristique. D'abord, lors de la scène de la course de relais, le témoin est transmis en fin de course à une femme moderne en justaucorps.

[301] Cet exemple peut d'ailleurs faire penser à l'émission *La caméra explore le temps,* qui mettait en scène les présentateurs dans la reconstitution du passé.

À ce moment, la femme moderne se situe dans le passé ou bien tous les êtres de cette course sont dans une sorte d'intemporalité. Dans une autre scène, des hobbits (petits préhumains de l'île de Java) viennent visiter les archéologues sur le chantier de fouilles. Donc, l'homme du passé vient dans le présent de l'énonciation, mais il n'y a pas d'interaction entre l'archéologue et l'homme du passé (l'archéologue ne feint pas de voir les hobbits).



Plan extrait du film Le mystère de nos origines *: les hobbits rendent visite aux archéologues*

Finalement, dans ces deux films, ces ruptures temporelles ne concernent pas l'archéologue, qui ne le voit pas et n'entre pas en interaction avec ces instances qui voyagent dans le temps. Ces ruptures temporelles contribuent donc à irréaliser et à mettre à distance les reconstitutions, mais ne posent pas de problème à la constitution de l'archéologue comme figure de médiation (un peu comme si ces clins d'œil étaient faits à ses dépens ; la crédibilité de son discours n'est donc pas en cause)[302]. On le voit bien ici : ces procédés de brouillage temporels et énonciatifs ont un effet plaisant avant tout et ne posent pas de problème dans la reconnaissance du scientifique comme locuteur responsable, du côté de l'énonciation et du présent.

Conclusion du chapitre VII

Le chapitre VII a discuté l'apport des notions de relationnalité et de figure pour penser la médiation du passé dans les émissions authentifiantes sur l'archéologie. La relationnalité telle que nous l'avons décrite est donc la matérialisation, à partir de figures, de modélisations qui permettent de construire du lien à l'homme du passé et au passé. Les quatre relationnalités mises au jour modulent la distance au passé et sont plus ou moins adaptées à différents types de publics disposant de plus ou moins de connaissances au passé. On retient également le rôle prépondérant des représentations sociales dans la construction des figures de médiation et donc

[302] C'est le même effet recherché dans le *making of* du *Sacre de l'Homme* (hors corpus), lorsque la shaman préhistorique du docufiction présente le tournage du film. C'est elle la figure-pivot de ce *making of* : le personnage fictif devient ainsi l'énonciateur premier d'un énoncé sur le docufiction. Le procédé est incohérent au niveau narratif (comme pour les deux films précédemment cités), puisque la shaman se présente comme un être du passé et qu'elle commente une scène du présent et qu'elle se situe dans le niveau de l'énonciation alors qu'elle appartient à l'énoncé. Elle commente le discours qui la construit, un peu comme si un personnage de roman commentait pour nous, l'écrivain et son mode d'écriture.

des relationnalités. La relationnalité dépendrait ainsi des représentations sociales mobilisées sur une figure référentielle, qui aurait une place particulière dans l'énonciation et la textualité. Ces notions de relationnalité et figure permettent de revenir sur le docufiction : l'analyse montre que ce n'est pas un « genre » précis. Par contre, il présente toujours des reconstitutions du passé qui peuvent ou non poser des problèmes potentiels d'interprétation. Les glissements que l'on observe dans plusieurs émissions, de la diégèse dans l'énonciation ou de l'énonciation dans la diégèse, peuvent être sans effets sur le dispositif si la figure de médiation reste bien stable. Ce n'est donc pas l'utilisation de reconstitutions du passé qui pose problème dans la relationnalité mais bien l'absence de figure de médiation ou l'instabilité de la figure de médiation. On voit bien là encore, que la figure en tant qu'outil peut permettre d'expliquer certains dysfonctionnements. Elle nous invite à penser le dispositif dans sa dimension médiationnelle plutôt qu'à partir de l'usage qu'il fait de la fiction.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

Plus globalement, la troisième partie de ce mémoire a présenté l'application du modèle et de l'outil d'analyse, ainsi que les principaux résultats de cette étude. Cette expérimentation et ces résultats permettent de répondre (au moins en partie) à nos questions de recherche et de vérifier nos hypothèses théoriques et méthodologiques. La conclusion générale qui suit résume les apports et limites de la recherche.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'ensemble de cette réflexion sur la construction d'une relation au passé et à l'homme du passé suscite des conclusions variées, que cette synthèse résume et discute. Nous rappellerons dans un premier temps, l'approche générale de la question : l'objet, le contexte, la problématisation et les hypothèses qui sous-tendent cette recherche. Ce rappel permet de discuter dans un second temps, la méthode employée pour y répondre. Nous soulignons ensuite les apports de la recherche pour la connaissance de l'objet lui-même (l'archéologie à la télévision), ainsi que pour la connaissance de la notion de médiation. Nous envisageons pour finir, les suites possibles à donner à cette recherche.

L'approche générale de la question : rappels

La question qui a motivé cette recherche est celle du rapport au passé et à l'homme du passé, proposé par les émissions de télévision authentifiantes sur l'archéologie. Science complexe, récente et porteuse de représentations récurrentes, l'archéologie présente des particularités pouvant potentiellement agir sur la communication de ses savoirs. Peu à peu, la focale s'est moins centrée sur la relation au passé offerte à la télévision que sur la « construction » de cette relation au passé. Il s'est donc opéré un glissement de l'intérêt habituellement porté sur les représentations du passé et de l'archéologie vers un intérêt porté sur l'usage de ces représentations dans un dispositif particulier. La recherche a alors acquis une visée descriptive et analytique des pratiques de construction de relation au passé. Elle a aussi lancé un défi méthodologique de construction d'outils capables de saisir la complexité de la construction de ces relations au passé dans les discours télévisés sur l'archéologie.

La relation construite au passé à la télévision induit toute une série de ruptures qui la rendent problématique et donc intéressante à étudier. Elle s'insère dans la question générale de la relation à l'altérité et suppose ainsi l'élaboration d'une relation complexe, modulant proximité et distance. Ensuite, pour créer une relation au passé, il semble nécessaire de le représenter d'une manière ou d'une autre. La représentation du passé est possible à la télévision mais provoque des discussions, voire même de sévères critiques quand il s'agit de représenter un passé dont on ignore presque tout. Les émissions censées représenter le monde « tel qu'il est » posent le problème avec encore plus de force : la représentation du passé nécessite l'intervention de la fiction dans le discours scientifique. Ainsi, les contraintes supposées par la relation à l'autre, les particularités du média et les propriétés de l'archéologie aboutissent ensemble, à l'élaboration de stratégies de construction de tout un panel de relations possibles au passé. Comment alors ces différents dispositifs peuvent-ils concilier ces contraintes pour créer une relation de proximité

au passé qui soit également attestée scientifiquement et qui puisse permettre de fonder une distance critique vis-à-vis des reconstitutions ? Quelles stratégies sont mises en place pour construire des relations au passé ?

Ces questions supposent la construction d'un cadre qui interroge la fonction sociale du discours de vulgarisation plutôt que ses rapports au « savoir » ou bien encore à la « vérité » ou à la « réalité » des discours. Il ne s'agit donc pas d'évaluer l'efficacité des dispositifs mis en place en termes de diffusion des savoirs et encore moins d'évaluer le rapport qu'ils entretiennent avec la réalité. C'est malheureusement trop souvent le cas lorsque l'on étudie les représentations de l'archéologie dans les médias. Cette posture « sociale » semble importante pour l'étude d'émissions sur l'archéologie, en particulier à cause de la relation qu'entretient l'archéologie avec l'imaginaire et la fiction. Il paraît important d'aller au-delà de la simple dénonciation de l'utilisation de représentations sociales ou de reconstitutions « fictives » ou « feintes », pour comprendre comment elles « agissent » sur le dispositif et sur la construction de la relation au passé. Les représentations de l'archéologie forment une matrice culturelle de représentations qui est « utilisée » dans les discours. Et puis, comme le montre Roger Chartier (1998), la question de l'utilisation de la reconstitution du passé pose des problèmes d'énonciation plus que de distinction de la fiction et de la réalité. Le dispositif de vulgarisation est vu comme un dispositif de médiation socio-sémiotique dont on évalue les effets potentiels en termes de lecture et d'interprétation. Ce point de vue puise également sa pertinence dans l'actualité des médiations de l'archéologie qui donnent de plus en plus de place au passé, aux reconstitutions, à l'homme du passé et plus généralement à l'autre (au musée, dans les reconstitutions historiques, les visites guidées, etc.). Une matérialité de plus en plus réaliste, des moyens de plus en plus importants, des techniques de pointe, permettent de représenter le passé comme jamais auparavant et comme dans nul autre média. Le développement des docufictions et les débats qu'ils ont suscités en termes de « réalité » et de « fiction » nous semblent justifier cette approche sociale du film pour comprendre ce qui est réellement à l'œuvre dans ces émissions.

À ce moment de la recherche, trois questions principales ont été formulées, découlant de la question principale du rapport au passé qui fonde cette recherche :

- Quelles stratégies de mise en relation à l'autre peut-on observer dans les émissions télévisées à propos d'archéologie ? Comment fonctionnent-elles ? Quels en sont les effets potentiels ?
- Comment concilier 1) une relation à la fois de proximité à l'homme du passé par une représentation du passé ou sans elle, 2) et un discours patrimonial, scientifique qui ne néglige pas les différences de l'homme du passé ?

- Observe-t-on actuellement de réels changements dans la construction d'une relation à l'autre, qui iraient dans le sens d'un rapprochement de l'homme du passé ? Par quels moyens et pour quels effets potentiels ?

Grâce à l'exploration théorique de la question et à l'exploration du cadre méthodologique (fondé sur la notion de médiation), trois hypothèses ont été élaborées pour répondre à ces questions :

- Hypothèse 1 : il existe une pluralité de stratégies de mise en relation au passé, dépendant de plusieurs variables comme le public ciblé, la chaîne ou encore la date de diffusion de l'émission.
- Hypothèse 2 : la construction d'une relation de proximité passe d'abord 1) par la mobilisation de représentations circulantes sur l'archéologie et sur le passé. Ces représentations ont donc un rôle à jouer dans la diffusion des savoirs ; 2) la construction d'une relation scientifique et patrimoniale au passé suppose qu'on puisse identifier la couche de médiation dans le discours (et principalement les sources et procédures qui ont abouti au savoir).
- Hypothèse 3 : actuellement, on observerait une tendance à une relation de plus en plus directe à l'autre avec un effacement du dispositif de médiation. Cet effacement ne serait pas sans effet sur la relation proposée au passé (compte tenu surtout de l'hypothèse 2).

Apports et limites de la méthode élaborée

L'approche méthodologique qui occupe la deuxième partie du mémoire est un point important de cette recherche puisqu'il s'agit à la fois de comprendre comment fonctionne la construction de la relation au passé et de fabriquer les outils qui permettent de la saisir. L'approche retenue rend compte du texte lui-même (de l'émission), de la situation de communication dans laquelle il est créé, diffusé et reçu, mais aussi de la façon dont des éléments de sens circulant dans la société sont mobilisés dans le dispositif. La méthode employée pour cette étude relève d'une approche feuilletée, qui considère que la construction de la relation à l'homme du passé passe par plusieurs niveaux et qu'elle ne peut être comprise que par une approche des émissions en leur contexte. L'émission d'archéologie est donc un fait social, qui doit être étudié et rapproché d'autres faits sociaux comme les expositions ou les fictions, comme un symptôme social (Jost, 2008). L'analyse a ainsi porté sur trois niveaux de discours : l'approche macro et quantitative d'un corpus général de 1977 titres a d'abord permis de décrire les formes d'intervention de l'archéologie à la télévision et de dégager les principales représentations du passé et de l'archéologie à la télévision (chapitre I). Cette analyse ne répond pas à proprement parler à la question de recherche, mais balise le terrain et permet de valider partiellement notre

première hypothèse. Ensuite, l'analyse sémiopragmatique de 13 émissions sur Pompéi a permis d'établir un modèle d'analyse de la construction de la relation à l'autre, centré sur la notion de figure (chapitre IV). Enfin, une approche quali-quantitative de 51 émissions a permis de tester ce modèle d'analyse et de dégager quatre formes de relationnalité ainsi que les possibles problèmes qui peuvent se poser dans la construction des figures (chapitres V à VII). L'analyse de ces émissions visait non pas à tout décrire du discours télévisuel mais à souligner les points saillants de la construction de la relation au passé. Cette approche « feuilletée » permet selon nous, de comprendre les mécanismes de cette construction de discours à différentes échelles et nous permet de pointer les différents « seuils » d'entrée vers le passé.

La principale hypothèse méthodologique permettant d'analyser les émissions était que la relation à l'autre et au passé se construit dans la dialectique de quatre niveaux du discours : l'énonciation, la textualité / narrativité, la référentialité et les représentations[303]. Ces quatre dimensions ont été définies suite à l'analyse des tensions induites par la mise en relation à l'autre (chapitre II) et par l'analyse de la notion de médiation (chapitre III). L'approche de ces quatre dimensions induit un cadre méthodologique assez lourd, avec beaucoup d'outils à maîtriser, mais elle permet aussi d'explorer des dimensions très variées du discours. Elle a ainsi permis d'analyser l'organisation et l'articulation des éléments de sens et le sens lui-même (sans les dissocier les uns des autres). Cette approche « globalisante » nous paraît prometteuse pour comprendre la construction des discours dans leur ensemble.

L'utilisation de plusieurs logiciels comme *MédiaScope, Modalisa* ou *Excel* permet de systématiser le recueil de données et donc, dans une certaine mesure, de diminuer la subjectivité du chercheur lors de l'analyse des données. Le recours à un questionnaire permet également de ne pas oublier certaines données des émissions lors de leur recueil. Il permet enfin de traiter un grand nombre d'émissions et de croiser des données de façon simplifiée. Néanmoins, la démarche est laborieuse et ne dispense pas de la prise de notes et de la capture d'imagettes pour citer l'émission. Et puis, évidemment, « l'objectivité » vers laquelle on tend reste une utopie puisque l'analyse reste déterminée par l'œil du chercheur. Mais l'utilisation de ces logiciels et le travail des techniciens de l'Inathèque pour améliorer la séquentialisation et l'analyse des émissions sont des atouts indispensables de la recherche en audiovisuel.

[303] Pour rappel, l'énonciation décrit le rapport entre le dispositif, l'énonciataire et l'énonciateur ; la textualité / narrativité décrit les relations des éléments du texte entre eux ; les représentations et la référentialité décrivent le rapport au « réel » et aux discours extérieurs auxquels les émissions font référence.

Apports et limites sur la connaissance de l'objet

Les connaissances apportées sur l'archéologie télévisée sont de différents ordres. D'abord, l'analyse du corpus de référence montre une présence diffuse et affirmée de l'archéologie à la télévision hertzienne française : elle est présente dans plusieurs types d'émissions, sur différentes chaînes, à différents horaires et elle s'adresse à des publics variés. Plusieurs formats sont mobilisés par l'archéologie : reportages, documentaires, séries documentaires, docufictions, etc. Ces formats et le contexte de la diffusion impactent sur la représentation de l'archéologie. On observe aussi la récurrence de certains thèmes dans les titres mais aussi dans les contenus des émissions. Ces représentations forment une matrice culturelle, un fonds commun de savoirs, valeurs, images qui peuvent circuler socialement, d'un discours à l'autre. On le voit notamment en comparant ces résultats avec les analyses d'archéologues sur l'image de leur science dans d'autres médias.

La matrice culturelle de représentations que nous avons tenté d'identifier, semble avoir été construite au fil du temps et de l'histoire de l'archéologie en France et elle semble évoluer lentement. Cette étude invite ainsi à ne pas minorer l'importance des représentations sociales en tant que facteurs structurants du discours vulgarisateur de l'archéologie, et donc à prendre en compte l'influence des représentations sociales dans la diffusion de connaissances. Elle encourage ainsi à penser le discours vulgarisateur dans une perspective socio-historique. L'histoire sociale de l'objet peut influer sur sa matrice culturelle de représentations et donc sur les discours. Ainsi, la représentation de l'archéologue comme un rêveur passionné n'est-elle sans doute pas étrangère à la vision des romantiques ; la représentation du vestige comme bel objet, voire comme objet-de-musée est-elle peut-être la lointaine héritière des cabinets de curiosité de la Renaissance ; la vision de l'archéologue-antiquaire n'est sans doute pas étrangère à la vision de l'archéologie dans l'Antiquité ; l'archéologue-enquêteur trouve ses racines chez les Grecs et enfin, l'archéologie est encore une raison supplémentaire de traverser la Méditerranée comme elle l'était au XIXe siècle. L'histoire sociale et les discours qui ont circulé sur l'objet de représentations (l'archéologie) influent donc sur les discours actuels, même les plus « sérieux ». Et puis, certaines représentations sont propres au média en question. L'archéologie à la télévision est bien la rencontre de deux « scènes » très différentes qu'il faut étudier ensemble pour en comprendre le produit. En ce qui concerne la télévision, qui est un média de la proximité et de la relation, c'est surtout un passé proche géographiquement qui est mis en avant. Ce sont les ancêtres du territoire « français » qui comptent le plus d'émissions à leur propos. L'approche du contenu des émissions montre que ces représentations sont mobilisées différemment en fonction des émissions. On ne peut donc pas parler de « représentations de l'archéologie » en général, car elles changent en fonction de la chaîne de diffusion et du public ciblé principalement.

L'analyse du corpus test sur Pompéi, puis du corpus de 51 émissions montre qu'il existe une mémoire sociale des représentations, mais qui ne sont pas mobilisées de la même manière dans tous les dispositifs. Ces représentations sont donc cristallisées sur la figure-pivot des émissions. Ainsi, la relationnalité 1 cristallise les représentations sur le vestige, la relationnalité 2 cristallise les représentations sur l'archéologue, la relationnalité 3, sur l'instance télévisuelle et la relationnalité 4 sur l'homme du passé surtout. L'archéologue étant central dans la relationnalité 2 plus que dans les autres, il est donc plus l'investissement de représentations (alors que ces émissions s'adressent plutôt à un public de connaisseurs). On mesure le rôle décisif des représentations sociales : celles-ci permettent une reconnaissance du spectateur, une « entrée » dans l'émission et sont censées aider le spectateur à concevoir des éléments absents de sa propre culture. On voit par ailleurs que la présence ou l'absence d'une figure modifie profondément les autres entités.

Ensuite, il paraît difficile d'instaurer une relation au passé sans le représenter du tout, du moins pour un public non averti. On a donc repéré plusieurs façons de représenter le passé à la télévision, qui vont de la simple évocation verbale à la reconstitution hyperréaliste du passé (images 3D et acteurs), en passant par les recontextualisations ou les comparaisons. Ces restitutions peuvent être mises à distance ou au contraire, désignées comme « réalistes » et plausibles. Chacune présente des apports différents et permet d'illustrer, de prouver, de faire comprendre, ou bien encore de faire voyager le spectateur en l'immergeant dans le passé.

L'analyse des 51 émissions pointe une évolution des dispositifs au cours des dernières années, liée à l'évolution des modes (musique, esthétique) et des moyens techniques et financiers essentiellement. Mais ce sont aussi les stratégies de mise en relation au passé qui changent, comme on l'a observé pour l'exposition (Desrosiers, 2005 ; Ames, 1992). D'abord centrées sur le vestige puis l'archéologue, les émissions se centrent de plus en plus sur le passé et l'homme du passé et donc finalement, sur le réel sujet de l'archéologie. L'homme du passé devient plus « réel », prend plus de place : il est de plus en plus le sujet du discours, plus que l'objet du discours. On passe d'une construction d'une relation au passé *via* des figures de médiation à la construction de l'homme du passé comme figure. Il permet aux spectateurs de s'intéresser au passé sans connaissance préalable. Lorsque, dans de rares cas, l'homme du passé est la seule figure, il ressemble de plus en plus au spectateur et l'absence d'une figure de médiation ne permet pas réellement d'établir une relation scientifique à l'homme du passé. En devenant le « même », l'homme du passé perd son identité. L'image du passé, miroir narcissique, ne permet pas vraiment d'établir une relation à l'autre en tant qu'il est « autre » (Schall, 2009). Et puis, les figures du vestige et de l'archéologue peuvent être relayées en second plan, ce qui peut poser des problèmes d'identification du statut des reconstitutions proposées. Par contre, cette centration sur l'homme du passé est possible et souhaitable si une figure-pivot permet d'établir cette distance scientifique et critique. Elle permet de sortir de l'assimilationniste à l'homme du passé.

Alors, la figure-pivot doit être bien stable et ne pas franchir certains seuils définis par son rôle énonciatif et textuel.

Apports et limites théoriques sur la notion de médiation

L'analyse des émissions du corpus test (sur Pompéi) a permis de dégager un modèle théorique d'analyse de la médiation du passé. La notion de « relationnalité » correspond ainsi à la stratégie de construction de la relation au passé. Ce modèle repose sur la notion de « figure », qui détermine le type de relationnalité de l'émission et qui peut finalement être l'élément tiers évoqué à plusieurs reprises dans la théorie de la médiation, ou bien ce « neutre » qui fait appel au pôle de l'institution et où le lien social se noue de Louis Quéré (1982). Les figures dans les émissions sont autant de pivots modulant la relation aux mondes (du passé, de la science, de la télévision, de tout le monde) et garantissent une cohérence de l'ensemble des plans du discours. Nous proposons ainsi d'analyser la médiation et d'expliquer ses éventuels dysfonctionnements par l'intermédiaire de cet élément tiers.

La construction de la figure-pivot passe par :

- la cristallisation de représentations familières et circulantes sur l'entité. Ces représentations font d'elle plus qu'un actant de l'histoire, mais un personnage que le spectateur peut reconnaître, auquel il peut s'attacher et qui facilite l'assimilation de connaissances nouvelles ;
- sa place dans l'énonciation : la figure est en lien direct avec le spectateur (codes d'implication) et avec la couche d'énonciation (traces de l'énonciateur dans le discours) ;
- sa place dans la structure textuelle : la figure est en lien avec les éléments de l'histoire (en lien physique et / ou cognitif) ;
- sa place par rapport aux mondes : elle appartient clairement à un monde ou à un autre et fait référence, renvoie à celui-ci.

Elle est donc un signe complexe, mobilisant des représentations sociales et qui engendre ainsi un triple rapport :

- à l'énonciateur et au destinataire du discours ;
- aux autres éléments du texte ;
- à la référence, à l'extérieur du discours (différents mondes).

La relation à l'homme du passé se joue donc dans l'interaction de plusieurs plans du discours. Il semble alors que la conciliation d'un discours scientifique et symbolique sur le passé soit conditionnelle de la présence d'une figure qui réunisse ces caractéristiques. Cette figure de médiation assure à la fois la cohérence du discours et une distance critique aux images.

Les stratégies de construction de la relation au passé peuvent prendre un nombre limité de formes elles aussi. On les appelle des « relationnalités » :

- la « centration-objet » met le vestige au centre du dispositif, sans autre figure de médiation, et sans apparition de l'homme du passé. C'est surtout une relation esthétique à l'objet qui est privilégiée et destinée à un public de connaisseurs (3 films) ;
- la « célébration de la trouvaille » porte surtout sur l'archéologue et son travail. Le rapport à l'homme du passé est plus scientifique et cognitif. C'est la trouvaille qu'on célèbre avant tout (25 films) ;
- la « célébration de la mise en images » place l'instance télévisuelle au centre du dispositif. Elle fait significativement changer les figures de l'archéologue, du vestige, de l'autre : cette relationnalité propose surtout un lien à l'instance télévisuelle, à la chaîne plus qu'un lien au passé. C'est finalement la capacité du média ou de la chaîne de faire voyager le spectateur dans le temps et l'espace ou sa capacité de « faire connaître », qui est mise en scène au détriment d'un rapport à l'autre. C'est néanmoins cette relationnalité qui fonctionne le mieux auprès du grand public (15 films) ;
- la « symbiose avec le passé » place l'homme du passé comme figure-pivot, qu'il soit en présence de l'archéologue ou non. Ces films proposent une relation forte à l'homme du passé, basée sur l'expérience et l'identification et ce, pour tous les publics (8 films).

Adressées chacune à un type de public et plus adaptées à certains thèmes qu'à d'autres, ces quatre relationnalités coexistent et offrent des chemins d'accès différents au passé et à l'homme du passé. Certaines cependant sont plus populaires que d'autres en fonction des époques. Nous avons ainsi supposé qu'il existe une sorte d'« institutionnalisation », une « mémoire sociale » de la construction de la relation au passé. L'analyse montre que la tendance à l'heure actuelle, est de faire d'éléments fictionnels, des figures-pivots. C'est principalement l'homme du passé qui devient ainsi le témoin de sa propre histoire, renvoyant ainsi l'archéologue à un simple rôle d'authentification.

Par ailleurs, ce modèle d'analyse permet de montrer que l'appellation « docufiction » ne correspond finalement pas à une réalité observable ; elle répond plutôt à une promesse commerciale. On pourrait proposer une redéfinition de ce genre en fonction de la relationnalité. Par ailleurs, les émissions de la relationnalité 4, qui proposent une reconstitution réaliste du passé et l'homme du passé comme figure sont bien plus complexes que les autres émissions. La recons-

titution du passé exige en effet, le respect strict de la figure de médiation pour être cohérente scientifiquement. L'utilisation des reconstitutions ne semble pas être une solution de facilité pour les réalisateurs.

Parallèlement, l'apport de la « fiction » dans les films n'est pas à évacuer d'emblée parce qu'elle suppose du « spectacle » ou du « récit » ou de « l'invention ». Peut-être conviendrait-il surtout de réfléchir aux manières de l'utiliser, afin de servir au mieux les discours scientifiques, mais aussi la volonté supposée du public de « voyager dans le passé ». Ce travail – même si ce n'était pas son objectif – tend à encourager une vision qui n'oppose pas « spectacle » et « savoir », « fiction » et « science ». Il s'agit alors de comprendre comment les faire fonctionner ensemble et la figure de médiation semble être un outil pour entamer cette réflexion. L'utilisation de la « fiction » et de la reconstitution du passé n'est pas un problème en soi dans ces émissions. C'est la difficulté à établir le statut des savoirs, des figures ou des reconstitutions qui peut poser problème. Les éventuels problèmes d'interprétation ne sont pas seulement dus au mélange des couches ou des types de discours, mais bien à des problèmes d'énonciation et donc en arrière-plan, de médiation. L'opposition « fiction / réalité » ne suffit pas pour décrire ce qui se passe dans ces films. Plusieurs plans de l'énonciation doivent être séparés pour être analysés. En effet, « reconstituer » dans un documentaire archéologique, c'est à la fois 1) représenter le présent et surtout le passé, et mettre en scène des personnages réels, existant dans le présent et des personnages iconiques ou symboliques représentant les personnes du passé, 2) mobiliser un savoir scientifiquement attesté et un discours imaginé sur des individualités et des événements pour construire un récit, et enfin 3) étant donné qu'il s'agit d'un documentaire ou d'un docufiction et non d'une fiction pure, porter un discours (énonciation portée généralement par la voix off ou le scientifique), sur un autre discours ou un récit (énoncé). L'opposition entre fiction et réalité engage de fait une séparation entre le présent et le passé (qui ne peut être franchie que cognitivement, selon des modalités scientifiques ou imaginaires, et non réellement) ; le franchissement dans le cas de l'archéologie doit être certifié (garanti) par une instance scientifique ; et ces procédures relèvent du plan de l'énonciation et non de l'énoncé comme peut le laisser croire l'opposition entre fiction et réalité.

Il apparaît que ce sont les transgressions de ces frontières par les figures-pivots qui peuvent poser un problème d'interprétation et non la présence de la fiction, du passé ou des personnages imaginaires, en tant que telle, dans un film. La recherche d'une continuité et d'une médiation entre passé et présent, histoire de l'autre et discours scientifique, homme du passé et archéologue, énoncé et énonciation ne doit pas supposer une transgression de ces frontières. Enfin, la figure-pivot (conditionnelle d'un rapport de proximité et attesté scientifiquement) doit acquérir une stabilité pour que le spectateur puisse identifier avec certitude « qui » parle, elle doit donc être liée aux autres éléments du texte (assurer la syntagmatique), être liée à l'énonciation ou à l'énoncé (mais pas les deux), et rester dans le monde qui lui est propre. La

stabilité de la figure assurerait alors une lecture claire des reconstitutions et des discours scientifiques. L'outil « figure » peut donc permettre d'expliquer certains des dysfonctionnements analysés dans ce mémoire. Ce type de glissements est surtout problématique pour les publics qui n'ont pas de connaissances préalables sur le sujet. Le contexte de réception doit donc être tenu en considération pour l'étude de ces émissions.

Cette approche de la notion de médiation tend donc à écarter la vision d'une médiation comme un « entre-deux ». Elle serait plutôt une stratégie de modulation de la distance, grâce à l'intervention de figures qui agissent comme des pivots du monde. Elle est donc la construction d'un lieu de relationnalité qui doit donc être analysée à travers les quatre niveaux du discours, le niveau des représentations étant un peu à part. Chaque niveau serait ainsi un niveau de médiation et la figure serait un outil pour saisir comment ils fonctionnent ou non ensemble.

Élargissement et suites à donner au travail

Cette recherche s'est inscrite dans une démarche exploratoire : fondée sur l'actualité de la question du docufiction, mais aussi sur plusieurs questions « à la mode » comme la relation à l'autre ou l'utilisation de la fiction et des représentations sociales dans les discours vulgarisateur ; l'étude pose finalement plusieurs autres questions et ouvre un champ de recherche qui nous paraît prometteur.

Il semblerait d'abord opportun de vérifier ces résultats sur un corpus plus large et, dans l'idéal, représentatif du corpus de référence sur l'archéologie[304]. L'élaboration du modèle d'analyse pourrait simplifier cette démarche. On pourrait imaginer un réajustement de l'outil en fonction des résultats de l'étude, c'est-à-dire la création d'un questionnaire plus court, permettant de vérifier sur un grand nombre d'émissions, la présence ou l'absence des relationnalités identifiées dans le corpus. Il s'agirait alors de contrôler si les entités répondent ou non aux critères qui en font une figure, de vérifier l'appartenance de ces émissions à telle ou telle relationnalité, puis de comparer ces résultats aux relationnalités définies par cette étude. Par ailleurs, notre catégorisation des émissions en fonction des relationnalités pourrait être discutée ou du moins, affinée. Comme toutes les catégorisations, celle-ci a entraîné des simplifications et l'aplatissement des nuances et des particularités des films. Il faudrait donc continuer cette étude pour confirmer ces résultats ou pour les préciser, les moduler, les tempérer. Par exemple, le modèle d'analyse propose de distinguer une seule figure-pivot ou deux dans l'émission, mais

[304] On note cependant que le corpus de référence et le corpus de 51 émissions offrent une quantité importante de données qui n'ont pas toutes été exploitées et qui pourraient de fait, nous permettre d'aller bien plus loin dans la compréhension de la relation construite au passé et plus généralement, dans la compréhension de l'archéologie à la télévision.

peut-être des ruptures de textualités peuvent-elles apparaître dans les émissions elles-mêmes. Plusieurs relationnalités pourraient peut-être être attribuées à une seule émission. Ensuite, les sous-configurations de chaque relationnalité (en fonction de la représentation du passé) pourraient peut-être représenter chacune une relationnalité différente. Enfin, d'autres relationnalités pourraient être distinguées, reposant par exemple sur la figure de l'instance spectatorielle.

Au plan théorique, on peut se demander si notre modèle d'analyse de la relation au passé et l'outil qu'est la figure pourraient servir à analyser d'autres dispositifs de médiation, comme par exemple l'exposition. On l'a vu : il y a des ponts à faire entre la muséologie et les autres discours médiatiques[305]. La figure incarnée par le guide, par exemple, se construit-elle à travers les mêmes niveaux de discours que pour les émissions de télévision ? Peut-on trouver des correspondances entre les relationnalités repérées pour nos émissions dans d'autres médias ? Et les résultats seraient-ils semblables sur des émissions d'Histoire (qui ne mobilisent donc pas les mêmes représentations) ? Les relations instaurées à l'homme du passé sont-elles semblables dans tous les pays, et par exemple au Québec, où le rapport au passé en général et les vestiges archéologiques eux-mêmes sont très différents ? Y observerait-on les mêmes stratégies de mise en relation à l'autre et les mêmes évolutions ?

Ensuite, certaines autres pistes et autres niveaux du discours pourraient également être envisagés comme participant à l'inclusion du spectateur dans le film. On pense notamment à l'importance de la rhétorique, soulignée par exemple par Guillaume Soulez (2008) ou Jean-Claude Soulages (2007). Elle permettrait de comprendre comment nous discutons avec le film et avec les points de vue qu'il porte et quelle place le film lui-même (fiction ou documentaire, de cinéma ou de télévision) offre au spectateur. Découverte à la fin de cette recherche, cette piste n'a pas pu être explorée mais demandera donc de l'être.

La notion de relationnalité ouvre également un champ d'étude sur la réception de ces émissions : il pourrait être intéressant d'évaluer les effets des relationnalités sur des spectateurs empiriques. On pourrait vérifier par exemple, l'impact cognitif ou émotionnel de certaines relationnalités et certaines figures ou encore l'effet de certains brouillages énonciatifs sur la compréhension des spectateurs. Une étude en réception pourrait pointer d'autres éléments de la construction de la relation à l'autre, que nous n'avons peut-être pas envisagés.

Cette recherche ouvre donc la voie à d'autres études qui recouvrent des enjeux, selon nous, très importants puisqu'ils concernent notre relation au monde, au passé et aux autres.

---

[305] L'étude d'Igor Babou et Joëlle Le Marec (2006) sur la représentation du cerveau à la télévision et dans l'exposition est un exemple porteur de ce rapprochement.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES ET FILMOGRAPHIQUES (PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE)[306]

Références bibliographiques

ABRIC Jean-Claude. 1989. « L'étude expérimentale des représentations sociales », p. 189-203. *In Les représentations sociales* / sous la direction de Denise Jodelet, P.U.F.

ABRIC Jean-Claude. 1988. *Psychologie sociale*. P.U.F.

ADAM Jean-Michel. 1997. « Une alternative au "tout narratif" : les gradients de narrativité ». *Recherches en communication*, 7, Université catholique de Louvain, p.11-35.

ADAM Jean-Michel. 1994. *Le texte narratif, traité d'analyse pragmatique et textuelle*. Nathan. (Fac. Linguistique).

ADORNO Theodor W. 1954 [1976]. « Television and the Patterns of Mass Culture », p.239-259. *In The Critical View of Television* / sous la direction de Horace Newcomb, New York: Oxford University Press.

AFFERGAN Francis. 1994. « Textualisation et métaphorisation du discours anthropologique », *Communications*, 58, Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) / Éditions du Seuil, p.31-44.

ALEXANDRE-BIDON Danièle. 1988. « L'Image de l'archéologie dans le grand public à travers la science-fiction (bandes dessinées, romans, nouvelles) », p.221-238. *In L'archéologie et son image* / sous la direction du Centre de recherches archéologiques du CNRS et Musée archéologique d'Antibes, Actes du colloque du 29-31 octobre 1987. VIIe rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes, Éditions APDCA, Juan-les-Pins.

ALEXANDRE-BIDON Danièle. 1986. « L'archéologie à l'épreuve des médias : méthodes, techniques et problématiques dans la fiction et la science-fiction ». *Ramage*, 4, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, p. 191-248.

ALEXANDRE-BIDON Danièle. 1984. *Les archéologues de papier*. Le Vieux Papier.

AMES Michael. 1992. « How Anthropologists Stereotype Other People », p.49-58. *In Cannibal Tours and Glass Boxes:* The Anthropology of Museums /sous la direction de Michael Ames, Vancouver: Ed. University of British Columbia Press.

AMOUGOU Emmanuel. 2004. « Les sciences sociales et la question patrimoniale », p.7-18. *In La question patrimoniale : de la "patrimonialisation" à l'examen des situations concrètes* / sous la direction de Emmanuel Amougou, l'Harmattan.

ANSCOMBRE Jean-Claude, DUCROT Oswald. 1976. « L'argumentation dans la langue ». *Langages*, 42, Éditions Armand Collin, p.5-27.

ANSPACH Easton J. 2009. « The Holmes Stretch (or There is No Place Like Holmes) », p.81-90. *In Archéologie et Médias : quelles représentations, quels enjeux ?* Actes du colloque organisé par l'asbl Kinéon et ACE, Belgique, le jeudi 5 novembre 2009 / sous la direction de Serge Lemaître, Céline Schall. Archaeology in Contemporary Europe et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles MRAH.

ARISTOTE. 335-323 av t. J.-C [1990]. *La poétique*. Livre de Poche (Livre de poche).

ARNHEIM Rudolf. 1936 [2005]. *Radio*. Van Dieren éditeur.

ARSENAULT Daniel. 1990. « Re-présenter le passé : le problème de l'exposition des collections précolombiennes », p.79-96 . *In* actes du 58ème Colloque (ACFAS), *Muséologie et champs disciplinaire, Exposer le savoir, savoir exposer* / sous la directions de Andrée Geandreau, Musée de la civilisation, Québec.

[306] Cette bibliographie présente les références citées dans le mémoire et les annexes, par ordre alphabétique. Celles-ci ont été pour la plupart consultées ou bien elles ont été citées par d'autres auteurs. Cette bibliographie ne distingue pas les références littéraires des références scientifiques mais ce mode de présentation nous semble plus confortable à la lecture. Une bibliographie et une filmographie permettant de distinguer les types de textes et de films, suit.

AUBERT Natacha. 2008. « Mystère et boule de gomme : un an d'archéologie à travers la télévision hertzienne ». *Les nouvelles de l'archéologie*, 113, septembre 2008, Éditions de la maison des sciences de l'homme et Éditions Errance. p.10-13.

AUDA Yves. 1999. « Représentations des faits en archéologie ». *In Actes du colloque Représentation[s] de Poitiers* / sous la direction de Agnès Guitet, Clarisse David. Du 5 au 7 mai 999. Maison des sciences de l'homme et de la société de Poitiers, [en ligne] http://www.irem.univ-mrs.fr/spip.php?article554

AUGÉ Marc. 1994. *Pour une anthropologie des mondes contemporains.* Aubier.

AUGÉ Marc. 2003. *Pour quoi vivons-nous ?* Fayard.

AUMONT Jacques, LEUTRAT Jean-Louis (dir.). 1979. *Théorie du film* : Études. Éd. Albatros (Ça cinéma).

AUMONT Jacques, MARIE Michel. 1999. *L'analyse des films*. Nathan. (Nathan Cinéma).

AUSTIN John Langshaw. 1970. *Quand dire, c'est faire*. Seuil.

BABOU Igor. 2004. *Le cerveau vu par la télévision*. P.U.F. (Science, histoire et société).

BABOU Igor. 1999. *Science, télévision et rationalité* : analyse du discours télévisuel à propos du cerveau. Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication. Soutenue le 13 décembre 1999, Université Paris VII.

BABOU Igor, Le MAREC Joëlle. 2006. « Science, musée et télévision : discours sur le cerveau ». *Communication & Langages*, 138, Éditions Armand Colin, p. 69-88.

BADIR Sémir. 2008. « La sémiotique aux prises avec les médias ». *Semen*, 23 : Sémiotique et communication. État des lieux et perspectives d'un dialogue, [en ligne] http://semen.revues.org/document4951.html

BAILEY Greg, HENSON Don, PICCINI Angela. 2009. «Bonekickers: informing, educating, entertaining? », p.31-44. *In Archéologie et Médias : quelles représentations, quels enjeux ?* Actes du colloque organisé par l'asbl Kinéon et ACE, Belgique, le jeudi 5 novembre 2009 / sous la direction de Serge Lemaître, Céline Schall. Archaeology in Contemporary Europe et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles MRAH.

BARBERO Jesùs Martin. 2002. *Des médias aux médiations* : Communication, culture et hégémonie. CNRS éditions (CNRS Communication).

BARDIN Laurence. 2001 [1977]. *L'analyse de contenu*. P.U.F. (Sup Le Psychologue).

BARRETTE Pierre. 2004. « Idéologie, espace et médiation chez Disney : Analyse sémiopragmatique du film Le Roi lion ». *Cahiers du Gerse*, 6. Université du Québec à Montréal, p.145-157.

BARTHES Roland. 1976. *S/Z*. Seuil (Points essais).

BARTHES Roland. 1970. *Mythologies*. Seuil (Points Essais).

BARTHES Roland. 1968. « L'effet de réel ». *Communications*, 11, Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) / Éditions du Seuil, p. 84-89.

BARTHES Roland (dir.). 1981. *L'analyse structurale des récits*. Seuil. (Points Essais).

BAZIN André. 1955. « L'avenir esthétique de la télévision : la télévision est le plus humain des arts mécaniques ». *Réforme*, 17 septembre 1955.

BAZIN André. 1954. « Pour contribuer à l'érotologie de la télévision ». Cahiers du cinéma, 42, Éditions Cahiers du cinéma, p.23-76.

BELAËN Florence. 2004. « L'immersion comme nouveau mode de médiation au musée des Sciences. Étude de cas : la présentation du changement climatique ». Colloque *Sciences, Médias et Société*, 15-17 juin 2004, Lyon, ENS-LSH, [en ligne] http://sciences-medias.ens-lsh.fr/IMG/pdf/Bealen.pdf

BELLOUR Raymond. 1975. *L'Analyse du film.* Calmann-Lévy.

BENVENISTE Émile. 1985. « L'appareil formel de l'énonciation», p.79-88. *In Problème de linguistique générale* 2 / sous la direction d'Émile Benveniste, Gallimard (Tel).

BENVENISTE Émile. 1970. « L'appareil formel de l'énonciation ». *Langages*, 17, Éditions Armand Collin, p.12-18.

BENVENISTE Émile. 1966. *Problèmes de Linguistique Générale* 1. Gallimard (Tel).

BERTHELOT Francis. 1997. *Le corps du héros :* pour une sémiologie de l'incarnation romanesque. Nathan. (Le texte à l'œuvre).

BERTHELOT Jean-Michel. 2003. « Le texte scientifique : structures et métamorphoses », p.19-53. *In Figures du texte scientifique* / sous la direction de Jean-Michel Berthelot, P.U.F. (Science, Histoire et Société).

BETH Axelle, MARPEAU Elsa. 2005. *Figures de styles*. Librio. (Mémo).

BEYLOT Pierre. 2001. « Pour une pragmatique des discours télévisuels : Émergences et continuité dans les recherches en information et communication », p 287-295. *In Actes du XIIe Congrès national des sciences de l'information et de la communication* UNESCO (Paris), du 10 au 13 janvier 2001.

BEYLOT Pierre, LE CORFF Isabelle, MARIE Michel (dir.). 2008. « Faire de la recherche en cinéma et audiovisuel : Quelles démarches pour quels enjeux ? », Sixième Congrès AFECCAV. Université Bordeaux 3. 9 au 11 juillet 2008.

BLANDIN Marie-Christine et RENAR Ivan. 2003. « La culture scientifique et technique pour tous ». Rapport d'information du Sénat, 392, lisible sur http://www.senat.fr/rap/r02-392/r02-3925.html

BONIS Armelle, BURNOUF Joëlle et DEMOULE Jean-Paul. 1997. « Dossier : Archéologie et passions identitaires ». *Les Nouvelles de l'Archéologie*, 67, Éditions de la maison des sciences de l'homme / Éditions Errance, p. 5-54.

BONOLI Lorenzo. 2003. « La lecture du texte ethnographique: entre fiction et connaissance ». *Revue de Théologie et Philosophie*, vol 135, 2, Librairie philosophique J. Vrin, p.99-114.

BONOLI Lorenzo. 2000. « Fiction et connaissance : de la représentation à la construction ». *Poétique*, 124, Seuil, p.485-501.

BORDEAUX Marie-Christine. 2003. *La médiation culturelle dans les arts de la scène*. Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication (soutenue le 6 novembre 2003), Université d'Avignon.

BOURDON Jérôme. 1996. « Les chercheurs et les documents audiovisuels : propositions, périples et pièges ». *In Nouvelles ressources, nouveaux instruments pour la recherche*, Les ateliers de la recherche méthodologique, INA, 7-8 juin 1996.

BOUTAUD Jean-Jacques. 1998. *Sémiotique et Communication* : Du signe au sens. L'Harmattan (Champs visuels).

BOZZETTO Roger. 1990. « L'archéologie, le fantastique et la science-fiction ». *Cahiers du CERLI*, 19, p. 119-127.

BRAUDEL Fernand. 1990. *L'identité de la France, Espace et Histoire*. Champs Flammarion.

BRONCKART Jean-Paul. 1996. « Genres de textes, types de discours et opérations discursives ». *Enjeux*, 37-38, Centre d'études et de documentation pour l'enseignement du français, p.31-47.

BROWN Dan. 2009. *Da Vinci Code*. Pocket.

BRUNEAU Philippe, BALUT Pierre-Yves. 1997. *Artistique et Archéologie ; Mémoires d'Archéologie générale*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

BULWER-LYTTON Edward George. 2000 [1834]. *The last days of Pompeii*. Adamant Media Corporation.

CAILLET Elisabeth et LEHALLE Evelyne. 1995. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*. Lyon : Presses universitaires de Lyon (muséologies).

CAMERON Duncan. 1968. «A view point: the museum as a communication system and implications for museum education». *Curator*, 11, p. 33-40.

CARPENTIER Paul. 1994. « Quand il faut discerner les vessies des lanternes ». *Mémoires Vives*, 8, p.20-24.

CASETTI Francesco. 1979. « Le texte du film », p.41-65. *In Théorie du film :* Études / sous la direction de Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat, Éd. Albatros (Ça cinéma).

CASETTI Francesco. 1986. *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milano, Bompiani.

CAUNE Jean. 2000. « La médiation culturelle : une construction du lien social ». *Revue les Enjeux de l'information et de la communication,* Gresec, laboratoire de recherche de l'université Stendhal- Grenoble3, 1 [en ligne] w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2000/Caune/Caune.pdf

CENTRE DE RECHERCHES ARCHÉOLOGIQUES DU CNRS ET MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE D'ANTIBES. 1988. *L'archéologie et son image, actes du colloque du 29.30.31 octobre 1987*. VIIe rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes. Éditions APDCA, Juan-les-Pins.

CHABROL Jean-Louis, PERIN Pascal. 1991. *Le Zapping*. CENT.

CHARAUDEAU Patrick. 1997. « Les conditions d'une typologie des genres télévisuels de l'information ». *Réseaux*, 81 : Le genre télévisuel, Hermès, p.79-101.

CHARAUDEAU Patrick. 1992. *Grammaire du sens et de l'expression*. Hachette Éducation.

CHARTIER Roger. 1998. *Au bord de la falaise :* l'histoire entre certitude et inquiétude. Albin Michel.

CHATEAU Dominique. 1983. « Diégèse et énonciation ». *Communications,* 38, Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) / Éditions du Seuil, p.121-154.

CHEVALIER Yves. 1999. *L'expert à la télévision* : tradition électives et légitimité médiatique, CNRS édition (CNRS Communication).

CHEVEIGNÉ Suzanne De (dir.). 1997. *Hermès,* 21 : Sciences et Médias. CNRS Éditions (CNRS Communication).

CHION Michel. 1985. *Le son au cinéma.* Cahiers du cinéma (Essais).

CHOFFEL-MAILFERT Marie-Jeanne, ROMANO Joseph (dir.). 1991. *Vers une transition culturelle, Sciences et techniques en diffusion, patrimoines reconnus, cultures menacée.* Nancy, Presses universitaires de Nancy.

CLERMONT Norman. 1991. « Les difficultés d'une diffusion populaire de l'archéologie préhistorique au Québec », p.35-40. *In Archéologiques* 5, Actes du colloque tenu au conservatoire d'art dramatique de montréal, 22 au 24 mars 1990.

CODOL Jean-Paul (dir.). 1982. *Cognitive analysis of social behavior*, proceedings of the NATO advanced study institute on *The cognitive analysis of socio-psychological processes*, Aix-en-Provence, France, July 12-31, 1981, The Hague ; Boston ; London : M. Nijhoff,

COHN Dorrit. 2001. *Le propre de la fiction.* Seuil.

COLIN Michel. 1992. *Cinéma, Télévision, Cognition*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy.

COLL. 2009. *Encyclopédie Universalis*. [en ligne] http://www.universalis.fr/

COLL. 2008. *Les Nouvelles de l'archéologie*, 113 : Images publiques de l'archéologie, Éditions de la maison des sciences de l'homme / Éditions Errance.

COLL. 2005. *L'Antique en images : Formes, transformations & déformations, du XVIe s. à nos jours.* 2005. Journée d'étude non publiée, organisée par le Pôle images-sons et recherches en sciences humaines - Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, 23 mai 2005.

COLL. INA. 2006. *Les genres dérivés du documentaire* : le documentaire fiction. DPM Méthode Document interne consultable à l'Inathèque de France.

COLL. INA. 2005. *Guide de la consultation à l'Inathèque de France.* Document interne.

COLL. QUAI BRANLY 2006. *Rapport de développement durable du musée du Quai Branly.* Non publié, disponible en ligne sur http://www.quaibranly.fr/fr/l-etablissement-public/developpement-durable.html le 29 octobre 2009.

COLLIN Fernand. 2000. « Patrimoine archéologique et société : relations difficiles ? Le rôle du médiateur ». *Archéo/Logique*, 14, Québec, Éditions de l'Association des Archéologues du Québec, p.101-108.

COLLIN Fernand, DE BEUCKELEER Nelle (dir.). 2004. *Colloque Archéologie et publics.* Préhistosite de Ramioul (Flemalle), Belgique.

COMPTE Carmen. 1998. « Un document télévisuel pour parfaire l'apprentissage des langues ? », p.613-624. *In L'enseignement de deux langues partenaires* / sous la direction de Michèle Letzelter, Franz-Joseph Meissener, Gunter NarrVerlag Tübingen.

D'UNRUNG Marie-Christine. 1974. *Analyse de contenu et acte de parole, de l'énoncé à l'énonciation.* Éditions Universitaires.

DAVALLON Jean. 2006. *Le don du patrimoine* : une approche communicationnelle de la patrimonialisation. Hermès Sciences Publication (Communication, médiation et construits sociaux).

DAVALLON Jean. 2004. « La médiation : la communication en procès ? ». *MEI « Médiation & Information »,* 19 : *Médiations et Médiateurs*, l'Harmattan, p. 39-59.

DAVALLON Jean. 2002. « Comment se fabrique le patrimoine ? », *Sciences humaines*, hors série n° 36, mars-avril-mai 2002, Édition Sciences Humaines Auxerre, p. 74-77.

DAVALLON Jean. 1999. *L'exposition à l'œuvre :* stratégies de communication et médiation symbolique. L'Harmattan.

DAVALLON Jean. 1991. *L'image médiatisée* : de l'approche sémiotique des images à l'archéologie de l'image comme production symbolique. Mémoire de doctorat d'État ès Lettres et Sciences humaines. Sous la direction de Louis Marin. 2ème volume.

DAVALLON Jean (dir.). 1991. *Etude en vue de l'élaboration d'un cahier de programmation muséale pour l'Archinium de Saint-Fons,* Vol. 2, Étude détaillée des représentations de la chimie. Rapport d'étude pour la Ville de Saint-Fons.

DAVALLON Jean, FLON Émilie. 2006. Table ronde *Archéologie, Médiations, Publics*. Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, 20 octobre 2006.

DAVALLON Jean, FLON Émilie, SCHALL Céline (dir.). 2008. Forum *Archéologie : Médiations et Réseaux,* Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, 17-18 octobre 2008.

DAVALLON Jean, LE MAREC Joëlle. 1995. « Exposition, représentations et communication ». *Recherches en communication, 4*, Université catholique de Louvain, p.15-36.

DE CERTEAU Michel. 1975. *L'écriture de l'histoire*. Gallimard (Folio Histoire).

DE CRÉCY Nicolas. 2005. *Période glaciaire*. Musée du Louvre & Futuropolis.

DEMOULE Jean-Paul. 2002. « Bilan et perspectives de l'archéologie préventive au moment de la création de l'Institut national de recherches archéologiques préventives ». [en ligne] http://cctausonius.u-bordeaux3.fr/inrap/info/jpd.html

DEMOULE Jean-Paul, GILIGNY François, LEHÖERFF Anne et SCHNAPP Alain. 2002. *Guides des méthodes de l'archéologie*. La Découverte (Repères).

DESROSIERS Pierre. 2005. *Archéomuséologie :* Un modèle conceptuel interdisciplinaire. Mémoire de Philosophiae Doctor en Archéologie, sous la direction de Philippe Dubé et Marcel Moussette. Université de Laval.

DESVALLÉES André. 1989. « Collecte en Aubrac », p.185-187. *In La Muséologie selon George Henri Rivière* : Cours de muséologie, textes et témoignages / ouvrage collectif, Dunod.

DIAZ-ANDREA Margarita, CHAMPION Timothy (dir.). 1996. *Nationalism and archeology in Europe*. London: University College London Press.

DONNAT Olivier. 1998. *Les pratiques culturelles des français, enquête 1997*. La documentation Française.

DUCROT Oswald, SCHAEFFER Jean-Marie. 1999. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil (Essais).

DUFRÊNE Bernadette, GELLEREAU Michèle. 2001. « La médiation culturelle, métaphore ou concept ? Propositions de repères », p. 233-240. *In Actes du XIIe Congrès national des sciences de l'information et de la communication UNESCO*. Paris, du 10 au 13 janvier 2001.

DURKHEIM Émile. 1898. « Représentations individuelles et représentations collectives ». *Revue de Métaphysique et de Morale*, tome VI [en ligne] http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/Socio_et_philo/ch_1_representations/representations.html

ECO Umberto. 1994. *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. Poche (Biblio Essai).

ECO Umberto. 1993. « Observations sur la notion de glissement culturel ». *Traverses*, 5, Presses Universitaires de la Méditerranée, p.9-18.

ECO Umberto. 1992 [1990]. *Les Limites de l'interprétation*. Grasset.

ECO Umberto. 1985. *La Guerre du faux*. Grasset.

ECO Umberto. 1979. *Lector In Diégèse*. Le livre de poche (Livre de poche).

ECO Umberto. 1972. *La structure absente* : Introduction à la recherche sémiotique. Mercure de France.

ECO Umberto. 1965. *L'œuvre ouverte*. Seuil (Point).

ENTRETIEN ÉCRIT AVEC SERGE LEMAÎTRE. 2005.

ENTRETIEN FACE À FACE AVEC JACQUES MALATERRE. 2004. Fnac d'Avignon.

ESQUENAZI Jean-Pierre. 1996. *Le pouvoir d'un média* : TF1 et son discours. L'Harmattan (Champs visuels).

FABRE Daniel et HOTTIN Christian. 2008. Préface du livre, p.1-5. *In Imaginaires archéologiques*. / sous la direction de Claudie Voisenat, Édition de la Maison des sciences de l'homme (Ethnologie de la France).

FERRO Marc. 1993. *Cinéma et Histoire*. Folio Histoire.

FERRO Marc. 1976. *Analyse de films, analyse de sociétés* : une source nouvelle pour l'Histoire. Hachette (Pédagogies pour notre temps).

FILLOL Véronique. 1998. *Vers une sémiotique de l'énonciation* : du lieu commun comme stratégie et des formes et/ou formations discursives comme lieux communs de l'énonciation (dans la presse féminine). Mémoire de thèse sous la direction de Jean Courtèse. UTM. Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse 2, soutenue en décembre 1998.

FLON Émilie. 2005. *La patrimonialisation de l'archéologie* : la mise en scène des vestiges dans l'exposition. Thèse de doctorat, sous la direction de Jean Davallon, à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, soutenue en décembre 2005.

FONTANILLE Jacques. 2007. « Sémiotique du discours : bilan et perspectives ». *Méta-séminaire de sémiotique 2006 – 2007*, 13 mars 2007, Université Paris Sorbonne. [en ligne] semiologie.net/doc/article/semio_discours_fontanille.pdf

FOUCAULT Michel. 1977. « Le jeu de Michel Foucault ». Entretien avec Colas, D. Grosrichard, A. Le Gaufey, G. Livi, J. Miller, G. Miller, J. Miller J.-A. Millot, C. Majeman, G. Ornicar. *Bulletin périodique du champ freudien*, 10, juillet, p. 62-93.

FOURQUIER Éric. 2009. « Figures du divertissement scientifique à la télévision ». *BBF*, 1984, 6, p. 512-522 [en ligne] http://bbf.enssib.fr/

FOURQUIER Éric, VÉRON Éliséo. 1985. *Les spectacles scientifiques à la télévision*. La documentation française.

FREITAS GUTFREIND Cristiane. 2009. « Les approches phénoménologiques entre cinéma et histoire ». *Sociétés : revue des Sciences Humaines et Sociales*, 103 : Phénoménologie, Georg Lukàcs. Images de soi, De Boeck Université, p.21-31.

GARÇON François. 2005. « Le documentaire historique au péril du « docufiction » ». *Vingtième siècle*, 88, p.95-108.

GARÇON François. 1992. « Des noces anciennes ». *Cinémaction*, 65 : Cinéma et Histoire, Corlet-Télérama, p.13.

GAUDREAULT André, JOST François. 2005. *Le récit cinématographique*. Armand Colin (Cinéma).

GAUTHIER Jean-Marie. 2008. « La construction de l'identité chez l'enfant ». Communication en attente de publication, Congrès International *Identités en construction*, Université de Liège, Liège. Belgique, 16-18 octobre 2008.

GAUTIER Théophile. 2007 [1836]. *La morte amoureuse et autres nouvelles*. Flammarion. (GF Etonnants classiques)

GAUTIER Théophile. 2004 [1856]. *Pompéi*. Magellan & Cie. (Heureux qui comme..)

GAUTIER Théophile. 1999 [1852]. *Arria Marcella :* Souvenirs de Pompéi. Première pré-publication par *Revue de Paris (La)*.

GELLEREAU Michèle. 2006a. « Mémoire du travail, mémoire des conflits : comment les témoignages se mettent en scène dans les visites patrimoniales ». *Communication et langages*, 149, Armand Colin, p.63-75.

GELLEREAU Michèle. 2006b. « Le récit incarné de la visite guidée », p. 101-109. *In Médiations du corps* / sous la direction de Jean Caune et Bernadette Dufrêne, Grenoble, université, Grenoble 3-université P. Mendès France.

GELLEREAU Michèle. 2005. *Les mises en scène de la visite guidée* : Communication et médiation. Paris : L'Harmattan. Communication et Civilisation.

GELLEREAU Michèle. 2003. « Au croisement des récits : analyse de quelques dispositifs de communication dans la construction du récit patrimonial ». Colloque bilatéral franco-roumain, Bucarest, 28 juin-2 juillet 2003. [en ligne] http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/docs/00/06/22/66/HTML/index.html.

GELLEREAU Michèle. 1998. « Dispositifs télévisuels et médiations ». *Études de communication :* Médiations culturelles : dispositifs et pratiques, Université de Lille III, p.97-108.

GENETTE Gérard. 2007. *Discours du récit*. Points (Point essai).

GENETTE Gérard. 1991. *Fiction et diction*. Seuil (Poétique).

GENETTE Gérard. 1983. *Nouveau discours du récit*. Seuil.

GENETTE Gérard. 1972. *Figures III*. Seuil.

GHIGLIONE Rodolphe, BLANCHET Alain. 1991. *Analyse de contenu et contenus d'analyses*. Dunod.

GOB André. 2009. « Le statut de l'objet dans les expositions d'archéologie », p.37-46. 8e rencontres d'automne du PREAC : *Histoire des arts et archéologie : quelles spécificités et quelles complémentarités ?* / sous la direction de Vincent Guichard, 26-28 novembre 2008, Bibracte, Centre archéologique européen.

GODARD Jean-Luc. 1985. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Éd. de l'étoile.

GOIMARD Jacques. 1980. « Splendeur et misère de la classification », p. 92-120. *In Théorie du film :* Études / sous la direction de Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat, Éd. Albatros (Ça cinéma).

GOUDINEAU Christian. 2001. *Le dossier Vercingétorix*. Actes Sud/Errance.

GREIMAS Algirdas Julien. 2007 [1986]. *Sémantique structurale*. P.U.F. (Formes sémiotiques).

GRENIER Christian. 1981. Préface de *Le Brouillard du 26 octobre et autres récits sur la préhistoire* / sous la direction de Christian Grenier et *al.* Gallimard.

HALL Edward T. 1971. *La dimension cachée*. Seuil.

HAMBURGER Käte. 1986 [1977]. *Logique des genres littéraires*. Seuil.

HANOT Muriel. 2002. *Télévision Réalité ou Réalisme ?* Introduction à l'analyse sémio-pragmatique des discours télévisuels. INA-De Boeck Université (Médias Recherches Méthodes).

HARTOG François. 1980. *Le miroir d'Hérodote* : essai sur la représentation de l'autre. Gallimard (Folio).

HENNION Antoine. 1995. *La passion Musicale* : Une sociologie de la médiation. Métaillé.

HENNION Antoine. 1990. « De l'étude des médias à l'analyse de la médiation : esquisse d'une problématique ». *MédiasPouvoirs,* 20, Bayard Presse, p.39-52.

HENNION Antoine, GRENIER Line. 2000. «Sociology of Art: New Stakes in a Post-Critical Time», p.341-355. *In The International Handbook of Sociology* / sous la direction de Arnaud Sales, New-York, London, Sage.

HERGÉ. 1993 [1929]. *Les Sept boules de cristal*. Éditions de Minuit. (Les aventures de Tintin).

HERZLICH Claudine. 1972. « La Représentation Sociale », p.303-323. *In Introduction à la Psychologie Sociale*, vol. 1 / sous la direction de Serge Moscovici, Larousse.

HOLTORF Cornelius. 2006. « Indiana Jones is no bad thing for science », [en ligne] http://www.newscientist.com/article/mg19826566.000-comment-indiana-jones-is-no-bad-thing-for-science.html

JACOBI Daniel. 2007. « Le cancer entre métaphore et métonymie », p.273-289. *In* Actes du Colloque *Dérives de la métaphore* / sous la direction de Denis Jamet, Université de Lyon 3.

JACOBI Daniel. 1991. « Peut-on transmettre des connaissances scientifiques au grand public ? » p.32-47. *In Vers une transition culturelle, Sciences et techniques en diffusion, patrimoines reconnus, cultures menacées* / sous la direction de Marie-Jeanne Choffel-Mailfert et Joseph Romano, Nancy Presses universitaires de Nancy.

JACOBI Daniel. 1990. « Quelques tendances ou effets de la figurativité dans la divulgation des théories immunologiques ». *Aster*, 10, INRP, p.129-153.

JACOBI Daniel, MEUNIER Anik. 2000. « La médiation, projet culturel ou régulation sociale du "bon" goût ? ». *Recherches en communication*, 13 : Médiations et régulations sociales, Université catholique de Louvain, p.37-60.

JACQUINOT Geneviève. 1977. *Image et pédagogie, analyse sémiologique du film à intention didactique*. P.U.F. (Sup-l'Éducateur).

JAKOBSON Roman. 1963. *Essais de linguistique générale* : les fondations du langage. Minuit.

JAUSS Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard (Tel).

JEANNERET Yves. 2008. *Penser la trivialité* : La vie triviale des êtres culturels, Vol.1. Hermès-Lavoisier (Communication, médiation et construits sociaux).

JEANNERET Yves. 1994. *Écrire la science. Formes et enjeux de la vulgarisation*. P.U.F. (Sciences, Histoire et Société).

JEANNERET Yves, PATRIN-LECLÈRE Valérie. 2004. « La métaphore du contrat ». *Hermès,* 38, CNRS Éditions, p.133-139.

JENNY Laurent. 2003. « La fiction, Méthodes et problèmes ». Genève: Département de français moderne, [en ligne] http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/fiction/

JENSEN Wilhem. 1986. *Gravida*: A Pompeian Fancy. Kessinger Publishing.

JEURY Michel. 1977. *Le Sablier vert*. Laffont (Laffont jeunesse).

JOCKEY Philippe. 2008. *L'archéologie*. Le Cavalier bleu (Idées reçues).

JOCKEY Philippe (dir.). 2005. Journée d'étude *L'Antique en images : Formes, transformations & déformations, du XVIe s. à nos jours*, Pôle images-sons et recherches en sciences humaines, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme.

JODELET Denise. 2005. « Formes et figures de l'altérité », p. 23-47. *In L'Autre, Regards psychosociaux* / sous la direction de Margarita Sanchez-Mazas, Laurent Licata, Grenoble : P.U.G.

JODELET Denise. 1989. *Folies et représentations sociales*. P.U.F. (Sociologie d'aujourd'hui).

JODELET Denise. 1984. « Représentation sociale : phénomènes, concept et théorie », p.361-382. *In Psychologie sociale* / sous la direction de Serge Moscovici, Presses universitaires de France, (Fondamental).

JODELET Denise (dir.). 1989. *Les représentations sociales*. P.U.F. (Sociologie d'aujourd'hui).

JOST François. 1979. « Discours cinématographique, narration : deux façons d'envisager le problème de l'énonciation », p. 121-131. *In Théorie du film :* Études / sous la direction de Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat, Éd. Albatros (Ça cinéma).

JOST François. 2008. « Quelles questions poser au cinéma et à la télévision ? ». Communication en cours de publication, Congrès de l'AFECCAV, 10 juillet 2008.

JOST François. 2005. « Quand la fiction s'avance masquée ». Séminaire non publié *Mondes fictifs*, Université d'Avignon, 17 novembre 2005.

JOST François. 1999 [2004]. *Introduction à l'analyse de la télévision*. Ellipses.

JOST François. 1998. « Quand y a t-il énonciation télévisuelle ? », p. 29-58, in *Penser la télévision* / sous la direction de Jérôme Bourdon et François Jost. Actes du colloque de Cérisy, Nathan (Coll. INA)

JOST François. 1997. « La promesse des genres ». *Réseaux*, 81, Janvier-février 1997 [en ligne] enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/81/01-jost.pdf

JOST François. 1995. « Le feint du monde ». *Réseaux*, 72-73, juillet-octobre 1995 [en ligne] enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/72-73/09-jost.pdf

JOST François. 1992. *Un monde à notre image*. Cinéma, énonciation, télévision (Méridiens Klincksieck).

JOST François. 1983. « Narration(s) : en deçà et au-delà ». *Communications,* 38, Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) / Éditions du Seuil, p.192-212.

KAVANAGH Gaynor. 1990. *History Curatorship*. Leiserter University Press.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine. 1980. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Armand Colin (Linguistique).

KILANI Mondher. 2000. *L'invention de l'autre* : essai sur le discours anthropologique. Payot Lausanne / NaDir.

KOSTER Emelyn H.1995. « Le cheminement humain et le musée en évolution », p. 83-103. *In Le musée : lieu de partage des savoirs* / sous la direction de Michel Côté et Annette Viel, Association des musées canadiens, Patrimoine Canadien, Québec (Muséo).

LAFFAY Albert. 1964. *Logique du cinéma*. Masson.

LAGNY Michèle, ROPARS Marie-Claire, SORLIN Pierre. 1979. « Analyse d'un ensemble filmique extensible : les films français des années 30 », p.132-154. *In Théorie du film :* Études / sous la direction de Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat, Éd. Albatros (Ça cinéma).

LAMIZET Bernard. 1999. *La médiation culturelle*. Paris/Montréal, L'Harmattan.

LE SOURD Hervé. 1995. « La problématique du documentaire ». Résumé du stage du PNF : *Réel et télévision* organisé par le CRAC de Valence du 25 au 31 mars 1995.

LEBLANC Gérard. 1990. « Le documentaire existe-t-il ? ». *L'image vidéo*, 5, Septembre-octobre 1990.

LEHMANN Christian. 2005. « Sur l'évolution du pronom possessif », p. 37-46. *In Actes du 10me Colloque International de Linguistique Latine :* Latin et langues romanes / sous la direction de Kiss, Sándor & Mondin, Luca & Salvi, Giampaolo. Paris, 20 avril 1999. Tübingen: M. Niemeyer.

LELEU-MERVEIL Sylvie (dir.). 2005. *Création numérique : écritures, expériences interactives*. Paris/Londres, Lavoisier/Hermès Sciences Publishing

LEMAÎTRE Serge, SCHALL Céline (dir.). 2009. *Archéologie et Médias : quelles représentations, quels enjeux ?* Actes du colloque organisé par l'asbl Kinéon et ACE. Archaeology in Contemporary Europe et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles MRAH, Belgique, 5 novembre 2009.

LENCLUD Gérard. 1987. « La tradition n'est plus ce qu'elle était ». *Terrain*, 9, Ministère de la Culture et de la Communication, p.110-123.

LEQUEUX Brigitte. 1988. « Diffusion de l'archéologie dans la presse », p.23-40. *In L'archéologie et son image*, actes du colloque du 29.30.31 octobre 1987, VIIe rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes/ sous la direction du Centre de recherches archéologiques du CNRS et Musée archéologique d'Antibes. Éditions APDCA, Juan-les-Pins.

LESAFFRE Gaëlle, SCHALL Céline. 2008. « Quand le musée parle de lui-même : le cas des expositions de civilisation ». Communication non publiée du Congrès International de l'Acfas, *Déjà plus, déjà là : la présentification et l'institution culturelle*, Université Laval, Québec (Canada), 5-6 mai 2008.

LETTRE DU CSA. 2001. « Science et télévision : état des lieux ». *La Lettre du CSA,* 139, [en ligne] http://www.csa.fr/actualite/dossiers/dossiers_detail.php?id=7747&chap=2026

LEVINAS Emmanuel. 1949. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Vrin.

LEVINSON Jerrold. 1999. *La musique de films, fiction et narration*. Presses Universitaires de Pau (Quad).

LINARD Monique. 2002. « Conception des dispositifs et changements de paradigmes en formation ». *Éducation permanente*, 152 : Les TICS au service des nouveaux dispositifs de formation, p.143-155.

LITTRÉ [en ligne] http://francois.gannaz.free.fr/Littre/accueil.php

LOCHARD Guy. 1999. « La notion de dispositif dans les études télévisuelles : logiques et trajectoires d'emploi ». *Hermès*, 25. CNRS Éditions, p. 143-151.

LOCHARD Guy. 2002. « La recherche française sur le média et les discours télévisuels : éléments pour un bilan prospectif ». Conférence inaugurale du premier colloque franco-mexicain, des Sciences de l'information et de la communication, Mexico, 8-10 avril 2002. [en ligne] hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/00/15/76/PDF/recherche_francaise.pdf

LYOTARD Jean-François. 1979. *La condition post-moderne*. Minuit (Critique).

MAHOUDEAU Julien. 2004. *Hypermedias et patrimoine archéologique*. Mémoire de Doctorat en Sciences de l'Antiquité et en Sciences de l'Information et de la Communication. Sous la direction de Jean-Marie Pallier. Université de Toulouse II le Mirail, soutenu en décembre 2004.

MAINGUENEAU Dominique. 1998. *Analyser les textes de la communication*. Dunod.

MAINGUENEAU Dominique. 1993. *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Dunod.

MAINGUENEAU Dominique, CHARAUDEAU Patrick. 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Seuil.

MAISONNEUVE Jean, BRUCHON-SCHWEITZER Marilou. 1981. *Modèles du corps et psychologie esthétique*. P.U.F.

MARIN Louis. 1993. *De la représentation*. Seuil (L'ordre philosophique).

MARIN Louis. 1988. « Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures ». *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 24, Centre Georges Pompidou, p. 63-81.

MARIN Louis. 1985. Entrée « Représentation narrative », p.906-909. *In Encyclopaedia Universalis*, X.

MARIN Louis. 1978. « Représentation et simulacre ». *Critique*, 373-374, Les éditions de Minuit, p. 534-543.

MARION Philippe. 1999. « Communication et récit : échos d'une relation tumultueuse ». *Recherches en communication,* 11, Université catholique de Louvain, p. 113-131.

MARION Philippe. 1997. « Narratologie médiatique et médiagénie des récits ». *Recherches en communication*, 7, Université catholique de Louvain, p. 61-87.

MAURY Serge. 2009. « Le point de vue du médiateur », p.67-76. *In* Les 8e rencontres d'automne du PREAC : *Histoire des arts et archéologie : quelles spécificités et quelles complémentarités ?* / sous la direction de Vincent Guichard, 26-28 novembre 2008, Bibracte / Centre archéologique européen.

METZ Christian. 1994. *Essais sur la signification au cinéma*. Klincksieck.

METZ Christian. 1993. *Le Signifiant imaginaire* : psychanalyse et cinéma. C. Bourgois.

METZ Christian. 1991. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Méridiens Klincksieck.

METZ Christian. 1971. *Langage et cinéma*. Larousse.

METZ Christian. 1970. « Image et Pédagogie ». *Communications*, 15, Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) / Éditions du Seuil, p.163.

METZ Christian. 1964. « Le cinéma : langue ou langage ? ». *Communications*, 4, Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) / Éditions du Seuil, p.39-93.

MEUNIER Dominique. 2007. « La médiation comme « lieu de relationnalité » : essai d'opérationnalisation d'un concept ». *Questions de communication* : Malades et maladies dans l'espace public, 11, Université Paul Verlaine, Metz, p. 323-340.

MEUNIER Jean-Pierre, PERAYA Daniel. 1993. *Introduction aux théories de la communication: analyse sémio-pragmatique de la communication médiatiqu*e. De Boeck Université, Bruxelles.

MICHEL Jean-Luc. 1991. *La distanciation* : essai sur la société médiatique. L'Harmattan.

MILLS-AFFIF Édouard. 2004. *Filmer les immigrés* : Les représentations audiovisuelles de l'immigration à la télévision française 1960-1986. INA / De Boeck (Médias-Recherches).

MOIRAND Sophie. 1997. « Formes discursives de la diffusion des savoirs dans les médias », *Hermès*, 21 : Sciences et médias, CNRS Éditions, p. 33-44.

MOLES Abraham, OULIF Jean-Michel. 1967. « Le troisième homme, vulgarisation scientifique et radio ». *Diogène*, 58, P.U.F., p.29-40.

MOLINER Pascal, RATTEAU Patrick, COHEN-SCALI Valérie. 2002. *Les représentations sociales, Pratiques des études de terrain*. Presses Universitaires de Rennes (Didact Psychologie Sociale. Rennes).

MONCHAUX Camille. 2004. *L'odyssée de l'espèce et la question du genre télévisuel.* Mémoire de Maîtrise sous la direction de François Jost. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, soutenu le 12 juillet 2004.

MORISSON Valérie. 2009. « The Mysterious Bog People: archaeology, suspense and forensic fiction », p.99-112. *In Archéologie et Médias : quelles représentations, quels enjeux ?* Actes du colloque organisé par l'asbl Kinéon et ACE, Belgique, le jeudi 5 novembre 2009 / sous la direction de Serge Lemaître, Céline Schall. Archaeology in Contemporary Europe et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles MRAH.

MOSCOVICI Serge. 1989. « Des représentations collectives aux représentations sociales », p. 62-86. *In Les représentations sociales* / sous la direction de Denise Jodelet. P.U.F. (Sociologie d'aujourd'hui).

MOSCOVICI Serge. 1961. *La psychanalyse, son image et son public :* Étude sur la représentation sociale de la psychanalyse. P.U.F. (Bibliothèque de psychanalyse et de psychologie clinique).

MOSCOVICI Serge, HEWSTONE Miles. 1984. « De la science au sens commun », p. 539-564. *In Psychologie sociale* / sous la direction de Serge Moscovici. P.U.F.

MUCCHIELLI Alex (dir.). 1996. *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales.* Armand Colin.

MUGNY Gabriel, CARUGATI, Félisse. 1985. *L'intelligence au pluriel : les représentations sociales de l'intelligence et de son développement*, Cousset, Delval.

NEL Noël. 1997. « Généricité, séquentialité, esthétique télévisuelles ». *Réseaux*, 81 [en ligne] enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/81/02-nel.pdf

NEL Noël. 1991. *Le débat télévisé.* Armand Colin.

NICHOLLS Bill. 1991. *Representing Reality*. Bloomington, Indiana University Press.

ODIN Roger. 1989. « L'analyse filmique comme exercice pédagogique ». *CinéAction*, 47, Cerf Corlet, p.56-62.

ODIN Roger. 1984. « Le film documentaire, lecture documentarisante ». *Cinéma et réalités*, CIEREC, Travaux noXLI, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, p.263-278.

ODIN Roger. 1983. « Pour une sémio-pragmatique du cinéma ». In *Iris*, vol.1, 1, Éditions Méridiens Klincksieck, p.67-82.

PASCAL Blaise. 1987. *Les Provinciales*. Gallimard.

PAVEL Thomas. 1988. *Univers de la fiction*. Seuil.

PEIGNOUX Jacqueline, EIDELMAN Jacqueline, CORDIER Ariel. 1995. « Évaluation préalable des représentations sociales sur la préhistoire ». *Publics & Musées*, 5, Actes Sud, Arles, p. 118-120.

PEIRCE Charles Sanders. 1978. *Écrits sur le signe*, rassemblés traduits et commentés par G. Deledalle, Le Seuil.

PELOT Pierre. 1981. *Kid Jésus*. J'ai lu.

PERAYA Daniel. 1998. « Les dispositifs de communication éducative médiatisée: médiatisation et médiation ». Journées d'études non publiées : *La médiation culturelle ou naissance d'une nouvelle professionnalité ?*, Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication, SFIC, 18-19 septembre 1998, Université d'Avignon. [en ligne] http://tecfa.unige.ch/tecfa/teaching/riat140/ressources/internet_media.pdf

PERRIN-SAMINADAYAR Éric (dir.). 2001. *Rêver l'archéologie au XIXe siècle :* de la science à l'imaginaire. Publications de l'Université de Saint Etienne, Saint Etienne.

PESEZ Jean-Marie. 1997. *L'archéologie ; mutations missions méthodes*. Nathan (128).

PIRON Florence. 1996. « Écriture et responsabilité : trois figures de l'anthropologue ». *Anthropologie et sociétés*, 20, université de Laval (Québec), p.125-148.

POIRIER Brigritte. 1995. *Document filmique et apprentissage en histoire*. Enquête sur les représentations et les pratiques des professeurs des lycées et des collèges. INRP.

POLI Marie-Sylvie, GOTTESDIENER Hana. 2008. « Les titres d'expositions : sur quoi communiquent les musées ». *Culture & Musées*, 11, Actes Sud, Arles, p.81-88.

POMIAN Krzysztof. 1997. « Histoire culturelle, histoire des sémiophores ». *In Pour une histoire culturelle* / sous la direction de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Seuil.

POMIAN Krzysztof. 1989. « Histoire et Fiction ». *Le Débat*, 54, Gallimard, p.114.

POMIAN Krzysztof. 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècle, Gallimard (Bibliothèque des Histoires).

POSTMAN Neil. 1986. *Amuzing Ourselves to Death, Public Discourse in the Age of Show Business*. New York, Penguin Books.

POTHIER Louise, RANALLO Vincent. 1994. « L'os et la bouteille : s'exposer autour de fragments archéologiques ». *Mémoires vives : revue québécoise d'archéologie historique*, 8, Montréal : Groupe PGV diffusion de l'archéologie, p.10-14.

POULOT Dominique. 2001. *Patrimoine et musée, l'institution de la culture*. Hachette Supérieur (Carré Histoire).

PROPP Vladimir. 1970. *Morphologie du conte*. Seuil (Points Seuil).

PROUST Marcel. 1988 [1909]. *À la Recherche du temps perdu*. Gallimard. (Folio).

QUÉRÉ Louis. 1982. *Des miroirs équivoques :* aux origines de la communication moderne. Aubier.

QUINTILIEN. 1978 [premier siècle]. *De l'institution oratoire*, IX, 1, 10. Les Belles Lettres (Cuf Latine).

RASSE Paul. 2000. « La médiation, entre idéal théorique et application pratique ». *Recherches en communication*, 13 : Médiations et régulations sociales, Université catholique de Louvain, p.38-61.

RI G.1915. *Dans la planète Mars. Les Belles images*, 549, 4 mars 1915, p.1.

RICŒUR Paul. 1991. *Temps et récit*. Seuil.

ROBERT Etienne. 1987. *Pompéi, la cité ensevelie*. Gallimard (Découverte Gallimard).

ROQUÉ Victoria. 2010. « Identité et relationnalité de la personne atteinte de handicap mental sévère ». Psychomédia [en ligne] http://www.psychomedia.it/pm/human/etica/roque.htm

ROQUEPLO Philippe. 1974. *Le partage du savoir* : science, culture, vulgarisation. Seuil (Science ouverte).

SALERNO Virginia Mariana 2009. « "Popularization" of archaeology in the Argentinian newspapers: social representation and education ». *Archéologie et Médias : quelles représentations, quels enjeux ?* / sous la direction de Serge Lemaître et Céline Schall, Actes du colloque organisé par l'asbl Kinéon et ACE. Archaeology in Contemporary Europe et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles MRAH. Belgique, le jeudi 5 novembre 2009.

SALMONA Paul. 1997. « Le rébus au fond du labyrinthe : Pour un développement des études de public de l'archéologie ». Étude pour l'Inrap, non publiée.

SAOUTER Catherine. 1998. *Le langage visuel*. Montréal, XYZ éditeur (Documents).

SCHAEFFER Jean-Marie. 1987. *L'image précaire*. Seuil (Poétique).

SCHAEFFER Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction?*. Seuil (Poétique).

SCHALL Céline. 2010 (à paraître). « The television treatment of an heritage site: the case of Pompeii », Séminaire international *Museums, New Technologies, Language*, Université Rome Trois, Vieste (Italie), 11-13 septembre 2008.

SCHALL Céline. 2009. « Conclusion des actes du colloque », p.141-147. *In Archéologie et Médias : quelles représentations, quels enjeux ?* Actes du colloque organisé par l'asbl Kinéon et ACE, Belgique, le jeudi 5 novembre 2009 / sous la direction de Serge Lemaître, Céline Schall. Archaeology in Contemporary Europe et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles MRAH.

SCHALL Céline. 2008. « Docufictions d'archéologie : présenter l'Autre, se définir Soi ». Communication en attente de publication, Congrès International *Identités en construction*, Université de Liège, Liège. Belgique, 16-18 octobre 2008.

SCHALL Céline. 2004. *Les représentations sociales de l'archéologie dans les documents télévisés à intention didactique de 2000 à 2003*. Mémoire de DEA, sous la direction de Jean Davallon et Jean-Christophe Vilatte, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, soutenue en juin 2004.

SCHALL Céline, DAVALLON Jean. 2010 (à paraître). « L'archéologie à la télévision : une approche pragmatique de la médiation ». *In* Actes du Congrès International de l'Afeccav, *Faire de la recherche en cinéma et audiovisuel : Quelles démarches pour quels enjeux ?*, Université Bordeaux 3, 9-11 juillet 2008.

SCHALL Céline, DAVALLON Jean, FLON Émilie. 2008. Rapport d'enquête de publics du Festival Arelate, Journées Romaines d'Arles, Musée de l'Arles et de la Provence Antique / Laboratoire Culture et Communication, Université d'Avignon.

SCHÄRER Martin R. « La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique ». *Publics & Musées*, 15, Actes Sud, Arles, p.26-28.

SCHERZLER Diane. 2005. « Es geht uns nicht um Gold und Sensationen : Pressarbeit für Archäologen », *Archäologische Informationen* 28/1&2, Es geht uns nicht, p.153-159.

SCHIELE Bernard. 2002. « Les trois temps du patrimoine », p. 215-248. *In Patrimoines et identités* / sous la direction de Bernard Schiele, Québec, Multimondes.

SCHIELE Bernard 1998. « Les silences de la muséologie scientifique ? », p. 353-378. *In La Révolution de la muséologie des sciences :* Vers les musées du XXIe siècle ? / sous la direction de Bernard Schiele et Emelyn H. Koster, Lyon, Presses Universitaires de Lyon / Éditions MultiMondes.

SCHIELE Bernard. 1992. « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition ». *Publics & Musées*, 2, Actes Sud, Arles, p. 71-97.

SCHIELE Bernard. 1991. « La Vulgarisation scientifique ; Notes pour un questionnement », p.32-47. *In Vers une transition culturelle, Sciences et techniques en diffusion, patrimoines reconnus, cultures menacée* / sous la direction de Marie-Jeanne Choffel-Mailfert, et Joseph Romano, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.

SCHIELE Bernard. 1989. *Faire voir, faire savoir* : la muséologie scientifique au présent. Québec, Musée de la civilisation.

SCHIELE Bernard. 1984. « Note pour une analyse de la notion de coupure épistémologique ». *Communication Information*, Vol.VI, 2/3, p.42-98.

SCHIELE Bernard, JACOBI Daniel. 1988. « La vulgarisation scientifique, thèmes de recherche », p.12-46. *In Vulgariser la science :* Le procès de l'ignorance / sous la direction de Bernard Schiele et Daniel Jacobi. Seyssel, Champ Vallon.

SCHIELE Bernard, KOSTER Emlyn (dir.). 1998. *La révolution de la muséologie des sciences*. Presses Universitaires de Lyon, Multimondes.

SCHIELE Bernard, LAROCQUE Gabriel. 1981. « Le message vulgarisateur. Narrativité et scientificité ». *Communications*, 33, Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) / Éditions du Seuil, p.165-182.

SCHNAPP Alain. 1993. *La conquête du passé ; aux origines de l'archéologie.* Éditions Carré.

SIMPSON Faye. 2009. « The Value of Television: A Critical Approach », p.45-52. *In Archéologie et Médias : quelles représentations, quels enjeux ?* Actes du colloque organisé par l'asbl Kinéon et ACE, Belgique, le jeudi 5 novembre 2009 / sous la direction de Serge Lemaître, Céline Schall. Archaeology in Contemporary Europe et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles MRAH.

SIRIUS. 1955 (à partir de). Timour. Dupuis (Images de l'histoire du monde).

SITE INTERNET DU MUSÉE DU QUAI BRANLY. http://www.quaibranly.fr/.

SORLIN Pierre. 1977. *Sociologie du cinéma.* Aubier-Montaigne (Historique).

SOT Michel, GUERREAU-JALABERT Anita, BOUDET Jean-Patrice. 1997. « L'étrangeté médiévale», p.167-182. *In* Pour une histoire culturelle / sous la direction de Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, Seuil, 1997.

SOULAGES Jean-Claude. 2007. *Les rhétoriques télévisuelles :* le formatage du regard. Nathan/INA.

SOULAGES Jean-Claude. 2005 [1999]. *Les mises en scènes visuelles de l'information.* Nathan/INA.

SOULEZ Guillaume. 2008. *Quand le film nous parle* : Rhétorique, cinéma, télévision. Mémoire en vue de l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches en Sciences de l'Information et de la Communication.

SOURIAU Étienne. 1953. « Les grands caractères de l'Univers filmique », p.11-31. *In L'Univers filmique* / sous la direction de Étienne Souriau, Flammarion.

STANZEL Franz K. 1985. *Theorie des Erzählens.* Göttingen.

STOCZKOWSKI Wiktor. 1999. *Des hommes, des dieux et des extraterrestres :* Ethnologie d'une croyance moderne. Flammarion.

THOREZ Sophie. 2005. *Quand l'Histoire fait l'événement à la télévision* : l'exemple des documentaires-fictions historiques des années 2000, un discours historique médiatique entre Histoire et mémoire. Mémoire de Master 2 Histoire, sous la direction de Maryline Crivello, Université de Provence.

THOREZ Sophie. 2004. *« Faire revivre » la préhistoire, exemples de deux documentaires-fictions :* l'Odyssée de l'Espèce et Homo Sapiens. Mémoire de Master 1 Histoire, sous la direction de Maryline Crivello, Université de Provence.

TODE Thomas, STERN Tom. 2009. « At the ban of reenactment and computer animation: A balance of the German archaeology film of the last 30 years », p.11-20. *In Archéologie et Médias : quelles représentations, quels enjeux ?* Actes du colloque organisé par l'asbl Kinéon et ACE, Belgique, le jeudi 5 novembre 2009 / sous la direction de Serge Lemaître, Céline Schall. Archaeology in Contemporary Europe et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles MRAH.

TODOROV Tzvetan. 1991. *La conquête de l'Amérique*. Point (Essais).

TODOROV Tzvetan. 1989. *Nous et les autres*. La réflexion française sur la diversité humaine. Éditions du Seuil (Points essais).

TODOROV Tzvetan. 1970. « Problèmes de l'énonciation ». *Langages*, 17, Éditions Armand Collin, p.3-11.

TRÉSORS DE LA LANGUE FRANÇAISE. CNRS / Gallimard.

VALADE Jacques. 2003. *Rapport d'information 352 (2002-2003).* Actes de la journée thématique *La télévision, pour quoi faire ?,* Organisée au sénat le 19 mars 2003 par la Commission des Affaires Culturelles.

VAN MENSCH Peter. 1987. «Practice and theory». *Museological News*, 10, ICOFOM, p.115-118.

VANOYE Francis. 2005 [1989]. *Récit écrit, récit filmique*. Armand Colin (Cinéma).

VANOYE Francis, GOLLIOT-LÉTÉ Anne. 1992. *Précis d'analyse filmique*. Nathan Université (Cinéma 128).

VERHAEGEN Philippe. 2007. « La communication publique: de l'information aux attitudes », 7ème Journée Productions Porcines et Avicoles, [en ligne] : http://www.facw.be/journeedetude/la-communication-par-a.-verhaegen.pdf

VERHAEGEN Philippe. 1999. « Les dispositifs techno-sémiotiques : signes ou objets ? ». *Hermès*, 25 : Le dispositif, entre usage et concept, CNRS Éditions, p. 111-121.

VERNET Marc. 1988. *Figures de l'absence* : de l'invisible au cinéma. Éditions de l'étoile / Les cahiers du cinéma (Essais).

VÉRON Éliséo. 1983. « Il est là, je le vois, il me parle ». *Communications,* 38, Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) / Éditions du Seuil, p. 98-120.

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

VEYRAT-MASSON Isabelle. 2000. *Quand la télévision explore le temps* : l'histoire au petit écran. Fayard.

VEYRAT-MASSON Isabelle. 1990. « Entre mémoire et histoire. La Seconde guerre mondiale à la télévision ». *Hermès* 8/9, CNRS Éditions, p.151-169.

VEYRAT-MASSON Isabelle. 1997. *L'histoire à la télévision française, 1953-1978*. Thèse de Doctorat d'Etat en Sciences Politiques, sous la direction de Noël Jeannerey. IEP de Paris.

VOISENAT Claudie (dir.). (2008). *Imaginaires archéologiques*. Ed. de la Maison des sciences de l'homme (Ethnologie de la France).

WALTER Jacques. 2003. « Cadres du témoignage historique et médiatique, frontières disciplinaires ». *Questions de communication*, 3, Université Paul Verlaine, Metz, p.11-30.

WHITE Hayden. 1990. «Figuring the Nature of the Times Deceased : Literary Theory and Historical writing», p.19-43. *In The Future of Literary Theory* / sous la direction de Ralph Cohen, New York ; Londres, Routledge.

WINCKLER Martin. 2002. *Les miroirs de la vie* : Histoire des séries américaines. Le passage.

WOLFF Florent. 2003. « Introduction à la question du récit dans le film documentaire ». [en ligne] outreocean.free.fr/textes/recitdoc.pdf

WOLTON Dominique. 2008. *Penser la communication*. Flammarion (Champs, numéro 781).

WRONA Adeline, SEURAT Aude. 2008. « La diversité en portraits : identité nationale et figure de l'immigré à la Cité Nationale d'Histoire de l'Immigration ». Communication en attente de publication, Congrès International *Identités en construction*, Université de Liège, Liège. Belgique, 16-18 octobre 2008.

ZAMARON Alain. 2007. *Récits et fictions des mondes disparus* : L'archéologie-fiction. PUP, Marseille (Textuelles littérature).

ZIMMERMAN Larry J. 1992. «The Past is a Foreign Country». *40th Harrington Lecture*. College of Arts and Sciences, University of South Dakota. Vermillion: The University of South Dakota Press, p. 289-302.

Filmographie

1966. *Les Magdaléniens*. Émission de la télévision scolaire française.

1995. *La planète des hommes*. Reportage. Coll. E=M6. 57 minutes. M6 Production.

1997. *Les plus vieilles momies du monde*. Reportage. Coll. E=M6. 5 minutes. Métropole Production (Neuilly sur Seine), VM Production (Paris)

1998. *Pas si fous ces Romains*. Reportage. Coll. E=M6. Métropole Production (Neuilly sur Seine), VM Production (Paris).

2000. *Cd-Rom Pompéi*. Reportage. Coll. E=M6. 5 minutes. Métropole Production (Neuilly sur Seine), VM Production (2000).

2001. *À la recherche des origines de l'homme*. Série documentaire. 43 minutes. Coll. Les aventuriers de l'archéologie moderne.

2001. *Le dernier secret de Pompéi*. Documentaire. 42 minutes.

2004. Émission *Plus clair* du 18 septembre 2004. Canal +.

2004. Émission *Plus clair* du 4 avril 2004. Canal +.

2004. Émission *Plus clair* du 6 mars 2004. Canal +.

2005. Émission *Arrêt sur images* du 16 janvier 2005. France 5.

2005. *Le mystère de nos origines*. Documentaire. 85 minutes.

2008. *Ötzi, autopsie d'un meurtre*. Docufiction. 50 minutes. National Geographic TV (États-Unis).

ADAM Jean-Pierre. 1980. *Construire et vivre à Pompéi*. Documentaire. 54 minutes. CNRS Audiovisuel (Meudon).

ANNAUD Jean-Jacques. 1981. *La guerre du feu*. 96 minutes. Belstar Production, Stéphan Films, Famous Players, International Cinemedia Centre Ltd., Royal Bank of Canada et Ciné Trail

BACON Roland. 1996. *Les châteaux forts*. Reportage. Coll. Allô la Terre. 13 minutes. La Cinquième (Commanditaire, Issy-les-Moulineaux), Hachette (Paris), Tout l'univers (Paris), Cité des sciences et de l'industrie de la Villette (Paris), Les Films d'Ici (Clichy), Producteur exécutif, Les Films d'Ici (Clichy).

BARBIER BOUVET Alexis. 2001. *Archéologie sous-marine*. Reportage. Coll. Exploration planète. 12 minutes.

BARONNET Jean. 1998. *Pompéi, l'aventure humaine*. Documentaire. 57 minutes. Canal Plus (Paris), Sodaperaga (Paris), La Sept Arte (Issy-les-Moulineaux).

BEFFEYTE Renaud. 2000. *Le Moyen-Âge*. Reportage. Coll. « E=M6 ». 5 minutes. Métropole Production (Neuilly sur Seine), VM Production (Paris).

BEGOIN Stéphane. 1997. *Le grand voyage de l'homme*. Série documentaire. Coll. « Le roman de l'homme ». 26 minutes. La Cinquième (Issy-les-Moulineaux), Taxi Vidéo Brousse (Paris), Service français de la recherche scientifique (Paris), ETC (Paris), Vidéo Scopie Production (Paris), Sovimage Inc. (Québec).

BEGOIN Stéphane. 2007. *Lascaux le ciel des premiers hommes*. Documentaire. 52 minutes. Arte GEIE (Strasbourg), Bonne Pioche (Paris).

BONT Jan De. 2003. *Lara Croft : Tomb Raider, le berceau de la vie*. 117 minutes. Paramount Pictures / BBC.

BOUCHAREB Rachid. 2006. *Indigènes*. Tessalit Productions, co-produit avec France 2, France 3 Cinéma, Kiss Films, StudioCanal, Taza Productions, Tassili Films, Versus Production et SCOPE Invest.

BRETON Catherine. 2001. *Pompéi*. Magazine. Coll. « C'est pas Sorcier ». 28 minutes. France 3 (Paris), Riff International Production (Paris).

BREUGNOT Pascale, LECLAIRE Serge. 1985. Émission *Psy Show*.

BUCHER Amy. 2001. *Les momies du peuple des nuages*. Documentaire. 52 minutes. Engel (s.l.), Gédéon Programmes (Saint Ouen), France 2 (Paris), La Cinquième (Issy-les-Moulineaux).

BUÑUEL Luis. 1933 (première version). *Terre sans pain*. Documentaire. Noir et Blanc. 30 minutes.

CASERINI Mario, RODOLFI Eleuterio. 1913. *Les Derniers Jours de Pompéi [Gli Ultimi giorni di Pompéi]*. Fiction. Noir et blanc. 100 minutes.

CHATELAIN Vincent (Journaliste auteur du reportage). 2005. *Ötzi est-il mort assassiné ?*. Reportage. Coll. On vous dit pourquoi. 8 minutes. France 2 (Commanditaire, Paris), Be happy productions (France).

CHAUDEMANCHE Franck. 2003. *Sur la trace des pharaons*. Série documentaire. Coll. Quelle aventure!. 50 minutes. France 3 (Paris), Sorciers Productions (Paris), Centre national de documentation pédagogique (Paris),

CHERRY Marc. Depuis 2004. *Desperate Housewives*. 6 saisons de 21 épisodes de 41 minutes. Diffusés sur Canal + et M6. Marc Cherry, Michael Edelstein, Tom Spezialy, Charles Pratt Jr.

DALE Richard. 1997. *Diana, les derniers jours d'une princesse*. 52 minutes. Diffusé le 31 août 1997 sur TF1.

DALE Richard. 2005. *Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans*. Documentaire. 92 minutes. France 2 (Commanditaire, Paris), Neria Productions (Paris), British Broadcasting Corporation (Londres), Pro Sieben media AG (Allemagne), Dangerous films (s.l.).

DELASSUS Jean-François. 2005. *Au temps de l'empire romain*. Docufiction. 95 minutes. Arte France.

ERLER Michael. 2005. *Des trésors aux rayons X*. Documentaire. 44 minutes.

FIRESTONE Jay et GRANT Gil. 1999-2002. Série *Sydney Fox l'aventurière*. 3 saisons. Jay Firestone et Adam Haight.

FLAHERTY Robert J. 1922. *Nanouk l'esquimau*. Documentaire. Noir et Blanc. 70 minutes.

FRANDON Hélène (Journaliste auteur du reportage). 2004. *Pompéi*. Reportage. Coll. Des racines et des ailes. 30 minutes.

FRANDON Hélène (Journaliste auteur du reportage). 2004. *Sur les Traces de Saint-Louis*. Reportage. Coll. Des racines et des ailes. 29 minutes. France 3 productions.

FREUND Karl. 1932. *La momie*. 73 minutes. Carl Laemmle Jr.

FULCI Lucio. 1982. *La malédiction du pharaon*. 89 minutes. Production Fulvia Film

GENESTE Jean Michel, MAGONTIER Pascal. 2003. *Le biface*. Coll. Archimède. Reportage. 4 minutes. Arte France (Issy-les-Moulineaux), Ex Nihilo (Paris), Aune Productions (Paris).

GOODWINS Leslie. 1944. *La malédiction de la momie*. 62 minutes.

GRAHAM Matthew et PHAROAH Ashley. 2008. Série *Bone Kickers*. 1 saison. Mammoth Screen Ltd / Monastic Productions.

HAUKE Wilfried. 2007. *Le crépuscule des Dieux*. Docufiction. 88 minutes. Arte France (Issy-les-Moulineaux), DM Film und TV production (Hambourg)

HIMBERT Marie Noëlle. 2004. *Les mystères de Pompéi*. Documentaire. 37 minutes. 17 Juin Média (Boulogne Billancourt), Transparences Production (Issy-les-Moulineaux).

HINDMARCH Carl. 2004. *Le tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosette*. Série documentaire. 50 minutes. Coll. Ces jours qui ont changé le monde.

HORN Olivier. 2003. *Les momies du Taklamakan*. Documentaire. 54 minutes. Arte France (Issy-les-Moulineaux), CNRS Images/Média (Meudon), Archipel Productions (France), Gédéon Programmes (Saint Ouen)

HUNT Peter R. 1984. Mini-série *The last days of Pompeii [Les derniers jours de Pompéi]*. 3 épisodes. Centerpoint.

JAMPOLSKY Marc. 1998. *Le passé retrouvé : Pompéi*. Reportage. Coll. Les nouveaux mondes. 93 minutes. France 2 (Paris), Gédéon Programmes (Saint Ouen).

JAMPOLSKY Marc. 2004. *Novgorod lettres du Moyen-Âge*. Série documentaire. 52 minutes. Arte France (Issy-les-Moulineaux), Gédéon Programmes (Saint Ouen), Archipel Productions (France).

JAUBERT Alain. 2002. *Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères (70 avant JC)*. Série documentaire. Coll. Palettes. 30 minutes. Arte France (Issy-les-Moulineaux), Réunion des musées nationaux (Paris), Palette Production (Paris), Musée du Louvre (Paris), Centre national de la recherche scientifique (Paris).

KAUFFMAN Marta et CRANE David. 1994-2004. Série *Friends*. 10 saisons. Warner Bross.

KOVACS Serge, SEVASTOS Gilles (Journalistes auteur du reportage). 2000. *Ötzi, L'Homme de Glace*. Reportage. Coll. Archimède. 20 minutes. La Sept Arte (Issy-les-Moulineaux), Ex Nihilo (Paris), Aune Productions (Paris).

LALOU Étienne (commentateur). 1959. *Temples de Nubie*. Collection *Cinq colonnes à la Une*, 3minutes 49. Diffusé le 4 décembre 1959 sur la Une.

LAMBERT Tim. 2008. *Neandertal code*. Documentaire. 81 minutes. France 5 (Issy-les-Moulineaux), Wall to Wall Media Limited (Grande Bretagne), National Geographic Channel (Paris).

LÉVY-KUENTZ François. 1999. *Pi=3,14* : Application, vestige du Moyen-Âge, du 16 janvier 1999. 7 minutes. France 5. Ex Nihilo Productions.

L'HERBIER Marcel (de), MOFFA Paolo. 1948. *Les derniers jours de Pompéi*. Fiction. 110 minutes.

LOPEZ Frédéric. Depuis 2004. *Rendez-vous en terre inconnue*. Épisodes de 2 heures. Diffusé par France 2 et France 5. Bonne pioche production.

MAGGI Luigi, AMBROSIO Arturo. 1908. *Gli Ultimi giorni di Pompéi [Les derniers jours de Pompéi]*. Società Anonima Ambrosio, 13 minutes.

MALATERRE Jacques. 2003. *L'odyssée de l'Espèce*. Docufiction. 90 minutes. Boréales Productions (Paris), Pixcom (Canada), France 3 (Paris), France 5 (Issy-les-Moulineaux), France 3 TSR (Genève), Radio Télévision Belge de la Communauté Française (Bruxelles), To do Today Productions (Belgique), Zweites Deutsches Fernsehen (Mayence), Rainbow Films (Paris).

MALATERRE Jacques. 2005. *Homo Sapiens, La naissance d'un nouvel homme*. Documentaire. 49 minutes. France 5 (Commanditaire, Issy-les-Moulineaux), MFP Multimédia France Productions (Paris).

MALATERRE Jacques. 2006. *Homo Sapiens*. Docufiction. 95 minutes. Boréales Productions (Paris), Pixcom (Canada), France 3 (Paris), France 5 (Issy-les-Moulineaux), France 3 TSR (Genève), Radio Télévision Belge de la Communauté Française (Bruxelles), To do Today Productions (Belgique), Zweites Deutsches Fernsehen (Mayence), Rainbow Films (Paris).

MALATERRE Jacques. 2007. *Le sacre de l'homme*. Docufiction. 90 minutes. Boréales Productions (Paris), Pixcom (Canada), France 3 (Paris), France 5 (Issy-les-Moulineaux), France 3 TSR (Genève), Radio Télévision Belge de la Communauté Française (Bruxelles), To do Today Productions (Belgique), Zweites Deutsches Fernsehen (Mayence), Rainbow Films (Paris).

MARIE Michel. 1986. *Autopsie d'une momie*. Documentaire. 26 minutes. MCR Production, (Lyon), France Régions 3 Lyon (Lyon).

MARR Pati, SCHWARTZ Johanna, HEPTON Bruce. 2006. *Stonehenge grandeur nature*. Docufiction. 80 minutes.

MARTON Lajos. 2002. *Il faut tuer De Gaulle*. 90 minutes. Diffusé le 9 juin 2005 sur TF1

MAVIC Florence (Journaliste auteur du reportage). 1995. *Les secrets de la momie*. Magazine. Coll. Envoyé spécial. France 2 (Paris).

MONTANAY Jean-Pierre (Journaliste auteur du reportage). 2005. *La Malédiction des Glaces*. Reportage. Coll. Sept à huit. 8 minutes. Télévision Française 1 (Boulogne), Éléphant et Compagnie (Paris).

MORELLI di Popolo Mario. 1999. *An 1000*. Reportage. 25 minutes. Coll. E=M6. VM Production (Paris), Métropole Production (Neuilly sur Seine).

MULCAHY Russell. 1998. *La malédiction de la momie*. 115 minutes. Metropolitan Filmexport, Sylvio Muraglia, Daniel Sladek.

ORR Alicia. 2004. *Le dernier jour de Pompéi*. Documentaire. 51 minutes. France 5, (Commanditaire), British Broadcasting Corporation (Londres), Discovery Channel (Etats Unis), Norddeutscher Rundfunk (Hambourg), France 2 (Paris).

PORTICHE Roland. 1998. *La préhistoire Comme Si Vous Y Étiez*. Reportage. 55 minutes. Coll. Les grandes énigmes de la science. France 2 (Paris), VM Production (Paris).

PORTICHE Roland. 2000. *Les Vikings à l'assaut du monde*. Reportage. 51 minutes. Coll. Les grandes énigmes du passé. France 2 (Paris), VM Production (Paris).

POUBEL Patrick. 2008. *Human Bomb*. Diffusé le 25 septembre 2008 sur France 2.

RAGOBERT Thierry. 1998. *Les Origines de l'Homme* : la piste d'Abel. Série documentaire. 52 minutes. Gédéon Programmes (Saint Ouen), France 3 (Paris), France 2 (Paris), ELF (Paris).

RAGOBERT Thierry. 1999. *L'énigme des Nascas*. Documentaire. 51 minutes. Gédéon Programmes (Saint Ouen), La Sept Arte (Issy-les-Moulineaux), Discovery Channel (États Unis), British Broadcasting Corporation (Londres).

RHIMES Shonda. Depuis 2005. *Grey's Anatomy*. 6 saisons de 21 épisodes de 42 minutes. Diffusé sur TF1. ABC Television Studio, Shondaland.

SAUVAGEOT Pierre-André. 2004. *Yves Le Bechenec, Archéologue en Seine-Saint-Denis*. Documentaire. 51 minutes. ADR Productions.

SCHOEDSACK Ernest, COOPER Merian C. 2003 [1935]. *Les derniers jours de Pompéi*. Éditions Montparnasse, Noir & blanc.

SEVASTOS Gilles. 2003. *Sous les pavés, le Moyen-Âge*. Série documentaire. Coll. Les grandes questions scientifiques. 52 minutes. Arte France (Issy-les-Moulineaux), Ex Nihilo (Paris), Aune Productions (Paris).

SOMMERS Stephen. 1999. *La momie*. 124 minutes. Alphaville Films / Universal Pictures.

SOMMERS Stephen. 2001. *Le retour de La momie*. 130 minutes. Universal Pictures.

SPIELBERG Steven. 1981. *Les aventuriers de l'arche perdue*. 115 minutes. Frank Marshall, George Lucas, Howard Kazanjian.

SPIELBERG Steven. 1984. *Indiana Jones et le temple maudit*. 118 minutes. George Lucas, Robert Watts, Frank Marshall, Kathleen Kennedy.

SPIELBERG Steven. 1989. *Indiana Jones et la dernière croisade*. 126 minutes. George Lucas, Robert Watts, Frank Marshall, Kathleen Kennedy.

SPIELBERG Steven. 2008. *Indiana Jones et le royaume du crâne de cristal*. 123 minutes. George Lucas, Frank Marshall, Kathleen Kennedy.

STINE Pierre. 2003. *À la recherche du Pharaon Perdu*. Documentaire / docufiction. 53 minutes. France 3 (Paris), Gédéon Programmes (Saint Ouen), Discovery Channel (Etats Unis), Nippon Hoso Kyokai (Tokyo).

TALLEY Steven. 2004. *Momies de Chine en chair et en os*. Documentaire. 42 minutes. Arte France (Issy-les-Moulineaux), Saint Thomas Productions (Aix en Provence).

TAYLOR Tim. 1994- .. . *Time Team*. 208 épisodes. Tim Taylor.

TIGNÈRES Serge. 2005. *Grandeur et décadence*. Série documentaire. 50 minutes. Coll. L'empire romain. France 5 (Issy-les-Moulineaux), Gédéon Programmes (Saint Ouen), Nippon Hoso Kyokai (Tokyo).

TIXIER Alain. 1999. *Les Momies du Désert*. Reportage. 14 minutes. Coll. Exploration planète. France 2 (Paris), Gédéon Programmes (Saint Ouen), Duran Production (Levallois Perret), La Cinquième (Issy-les-Moulineaux)

WEST Simon. 2001. *Lara Croft : Tomb Raider*. 101 minutes. Paramount Pictures / Mutual Film Company.

WRIGHT Brad, GLASSNER Jonathan. 1997-2007. Série *Star Gate SG1*. 10 saisons. Robert C. Cooper, Brad Wright.

ZUIKER Anthony. Depuis 2000. *Les experts*. Série de 10 saisons de 21 épisodes, 42 minutes. Alliance Atlantis et CBS Paramount Television.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES ET FILMOGRAPHIQUES (PAR TYPE DE DOCUMENTS)

Références bibliographiques

Ouvrages

ABRIC Jean-Claude. 1988. *Psychologie sociale*. P.U.F.

ADAM Jean-Michel. 1994. *Le texte narratif, traité d'analyse pragmatique et textuelle*. Nathan. (Fac. Linguistique).

ALEXANDRE-BIDON Danièle. 1984. *Les archéologues de papier*. Le Vieux Papier.

ARISTOTE. 335-323 av t. J.-C [1990]. *La poétique*. Livre de Poche (Livre de poche).

ARNHEIM Rudolf. 1936 [2005]. *Radio*. Van Dieren éditeur.

AUGÉ Marc. 2003. *Pour quoi vivons-nous ?* Fayard.

AUGÉ Marc. 1994. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Aubier.

AUMONT Jacques, LEUTRAT Jean-Louis (dir.). 1979. *Théorie du film :* Études. Éd. Albatros (Ça cinéma).

AUMONT Jacques, MARIE Michel. 1999. *L'analyse des films*. Nathan. (Nathan Cinéma).

AUSTIN John Langshaw. 1970. *Quand dire, c'est faire*. Seuil.

BABOU Igor. 2004. *Le cerveau vu par la télévision*. P.U.F. (Science, histoire et société).

BARBERO Jesùs Martin. 2002. *Des médias aux médiations* : Communication, culture et hégémonie. CNRS éditions (CNRS Communication).

BARDIN Laurence. 2001 [1977]. *L'analyse de contenu*. P.U.F. (Sup Le Psychologue).

BARTHES Roland. 1976. *S/Z*. Seuil (Points essais).

BARTHES Roland. 1970. *Mythologies*. Seuil (Points Essais).

BARTHES Roland (dir.). 1981. *L'analyse structurale des récits*. Seuil. (Points Essais).

BELLOUR Raymond. 1975. *L'Analyse du film*. Calmann-Lévy.

BENVENISTE Émile. 1966. *Problèmes de Linguistique Générale* 1. Gallimard (Tel).

BERTHELOT Francis. 1997. *Le corps du héros :* pour une sémiologie de l'incarnation romanesque. Nathan. (Le texte à l'œuvre).

BETH Axelle, MARPEAU Elsa. 2005. *Figures de styles*. Librio. (Mémo).

BOUTAUD Jean-Jacques. 1998. *Sémiotique et Communication* : Du signe au sens. L'Harmattan (Champs visuels).

BRAUDEL Fernand. 1990. *L'identité de la France, Espace et Histoire*. Champs Flammarion.

BRUNEAU Philippe, BALUT Pierre-Yves. 1997. *Artistique et Archéologie ; Mémoires d'Archéologie générale*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

CAILLET Elisabeth et LEHALLE Evelyne. 1995. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*. Lyon : Presses universitaires de Lyon (muséologies).

CASETTI Francesco. 1986. *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milano, Bompiani.

CHARAUDEAU Patrick. 1992. *Grammaire du sens et de l'expression*. Hachette Éducation.

CHARTIER Roger. 1998. *Au bord de la falaise :* l'histoire entre certitude et inquiétude. Albin Michel.

CHEVALIER Yves. 1999. *L'expert à la télévision* : tradition électives et légitimité médiatique, CNRS édition (CNRS Communication).

CHION Michel. 1985. *Le son au cinéma*. Cahiers du cinéma (Essais).

CHOFFEL-MAILFERT Marie-Jeanne, ROMANO Joseph (dir.). 1991. *Vers une transition culturelle, Sciences et techniques en diffusion, patrimoines reconnus, cultures menacée*. Nancy, Presses universitaires de Nancy.

CODOL Jean-Paul (dir.). 1982. *Cognitive analysis of social behavior*, proceedings of the NATO advanced study institute on *The cognitive analysis of socio-psychological processes*, Aix-en-Provence, France, July 12-31, 1981, The Hague ; Boston ; London : M. Nijhoff,

COHN Dorrit. 2001. *Le propre de la fiction*. Seuil.

COLIN Michel. 1992. *Cinéma, Télévision, Cognition*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy.

D'UNRUNG Marie-Christine. 1974. *Analyse de contenu et acte de parole, de l'énoncé à l'énonciation*. Éditions Universitaires.

DAVALLON Jean. 2006. *Le don du patrimoine* : une approche communicationnelle de la patrimonialisation. Hermès Sciences Publication (Communication, médiation et construits sociaux).

DAVALLON Jean. 1999. *L'exposition à l'œuvre :* stratégies de communication et médiation symbolique. L'Harmattan.

DE CERTEAU Michel. 1975. *L'écriture de l'histoire*. Gallimard (Folio Histoire).

DEMOULE Jean-Paul, GILIGNY François, LEHÖERFF Anne et SCHNAPP Alain. 2002. *Guides des méthodes de l'archéologie*. La Découverte (Repères).

DIAZ-ANDREA Margarita, CHAMPION Timothy (dir.). 1996. *Nationalism and archeology in Europe*. London: University College London Press.

DONNAT Olivier. 1998. *Les pratiques culturelles des français, enquête 1997*. La documentation Française.

DUCROT Oswald, SCHAEFFER Jean-Marie. 1999. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil (Essais).

ECO Umberto. 1994. *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. Poche (Biblio Essai).

ECO Umberto. 1992 [1990]. *Les Limites de l'interprétation*. Grasset.

ECO Umberto. 1985. *La Guerre du faux*. Grasset.

ECO Umberto. 1979. *Lector In Diégèse*. Le livre de poche (Livre de poche).

ECO Umberto. 1972. *La structure absente* : Introduction à la recherche sémiotique. Mercure de France.

ECO Umberto. 1965. *L'oeuvre ouverte*. Seuil (Point).

ESQUENAZI Jean-Pierre. 1996. *Le pouvoir d'un média* : TF1 et son discours. L'Harmattan (Champs visuels).

FERRO Marc. 1976. *Analyse de films, analyse de sociétés* : une source nouvelle pour l'Histoire. Hachette (Pédagogies pour notre temps).

FERRO Marc. 1993. *Cinéma et Histoire*. Folio Histoire.

FOURQUIER Éric, VÉRON Éliséo. 1985. *Les spectacles scientifiques à la télévision*. La documentation française.

GAUDREAULT André, JOST François. 2005. *Le récit cinématographique*. Armand Colin (Cinéma).

GELLEREAU Michèle. 2005. *Les mises en scène de la visite guidée* : Communication et médiation. Paris : L'Harmattan. Communication et Civilisation.

GENETTE Gérard. 2007. *Discours du récit*. Points (Point essai).

GENETTE Gérard. 1991. *Fiction et diction*. Seuil (Poétique).

GENETTE Gérard. 1983. *Nouveau discours du récit***.** Seuil.

GENETTE Gérard. 1972. *Figures III***.** Seuil.

GHIGLIONE Rodolphe, BLANCHET Alain. 1991. *Analyse de contenu et contenus d'analyses*. Dunod.

GODARD Jean-Luc. 1985. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Éd. de l'étoile.

GOUDINEAU Christian. 2001. *Le dossier Vercingétorix*. Actes Sud/Errance.

GREIMAS Algirdas Julien. 2007 [1986]. *Sémantique structurale*. P.U.F. (Formes sémiotiques).

HALL Edward T. 1971. *La dimension cachée*. Seuil.

HAMBURGER Käte. 1986 [1977]. *Logique des genres littéraires*. Seuil.

HANOT Muriel. 2002. *Télévision Réalité ou Réalisme ?* Introduction à l'analyse sémio-pragmatique des discours télévisuels. INA-De Boeck Université (Médias Recherches Méthodes).

HARTOG François. 1980. *Le miroir d'Hérodote* : essai sur la représentation de l'autre. Gallimard (Folio).

HENNION Antoine. 1995. *La passion Musicale* : Une sociologie de la médiation. Métaillé.

JACQUINOT Geneviève. 1977. *Image et pédagogie, analyse sémiologique du film à intention didactique*. P.U.F. (Sup-l'Éducateur).

JAKOBSON Roman. 1963. *Essais de linguistique générale* : les fondations du langage. Minuit.

JAUSS Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard (Tel).

JEANNERET Yves. 2008. *Penser la trivialité* : La vie triviale des êtres culturels, Vol.1. Hermès-Lavoisier (Communication, médiation et construits sociaux).

JEANNERET Yves. 1994. *Écrire la science. Formes et enjeux de la vulgarisation*. P.U.F. (Sciences, Histoire et Société).

JOCKEY Philippe. 2008. *L'archéologie*. Le Cavalier bleu (Idées reçues).

JODELET Denise. 1989. *Folies et représentations sociales*. P.U.F. (Sociologie d'aujourd'hui).

JODELET Denise (dir.). 1989. *Les représentations sociales*. P.U.F. (Sociologie d'aujourd'hui).

JOST François. 1992. *Un monde à notre image*. Cinéma, énonciation, télévision (Méridiens Klincksieck).

JOST François. 1999 [2004]. *Introduction à l'analyse de la télévision*. Ellipses.

KAVANAGH Gaynor. 1990. *History Curatorship*. Leiserter University Press.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine. 1980. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Armand Colin (Linguistique).

KILANI Mondher. 2000. *L'invention de l'autre* : essai sur le discours anthropologique. Payot Lausanne / NaDir.

LAFFAY Albert. 1964. *Logique du cinéma*. Masson.

LAMIZET Bernard. 1999. *La médiation culturelle*. Paris/Montréal, L'Harmattan.

LELEU-MERVEIL Sylvie (dir.). 2005. *Création numérique : écritures, expériences interactives*. Paris/Londres, Lavoisier/Hermès Sciences Publishing.

LEVINAS Emmanuel. 1949. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Vrin.

LEVINSON Jerrold. 1999. *La musique de films, fiction et narration*. Presses Universitaires de Pau (Quad).

LYOTARD Jean-François. 1979. *La condition post-moderne*. Minuit (Critique).

MAINGUENEAU Dominique. 1998. *Analyser les textes de la communication*. Dunod.

MAINGUENEAU Dominique. 1993. *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Dunod.

MAINGUENEAU Dominique, CHARAUDEAU Patrick. 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Seuil.

MAISONNEUVE Jean, BRUCHON-SCHWEITZER Marilou. 1981. *Modèles du corps et psychologie esthétique*. P.U.F.

MARIN Louis. 1993. *De la représentation*. Seuil (L'ordre philosophique).

METZ Christian. 1994. *Essais sur la signification au cinéma*. Klincksieck.

METZ Christian. 1993. *Le Signifiant imaginaire* : psychanalyse et cinéma. C. Bourgois.

METZ Christian. 1991. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Méridiens Klincksieck.

METZ Christian. 1971. *Langage et cinéma*. Larousse.

MEUNIER Jean-Pierre, PERAYA Daniel. 1993. *Introduction aux théories de la communication: analyse sémio-pragmatique de la communication médiatiqu*e. De Boeck Université, Bruxelles.

MICHEL Jean-Luc. 1991. *La distanciation* : essai sur la société médiatique. L'Harmattan.

MILLS-AFFIF Édouard. 2004. *Filmer les immigrés* : Les représentations audiovisuelles de l'immigration à la télévision française 1960-1986. INA / De Boeck (Médias-Recherches).

MOLINER Pascal, RATTEAU Patrick, COHEN-SCALI Valérie. 2002. *Les représentations sociales, Pratiques des études de terrain*. Presses Universitaires de Rennes (Didact Psychologie Sociale. Rennes).

MOSCOVICI Serge. 1961. *La psychanalyse, son image et son public :* Étude sur la représentation sociale de la psychanalyse. P.U.F. (Bibliothèque de psychanalyse et de psychologie clinique).

MUCCHIELLI Alex (dir.). 1996. *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Armand Colin.

MUGNY Gabriel, CARUGATI, Félisse. 1985. *L'intelligence au pluriel : les représentations sociales de l'intelligence et de son développement*, Cousset, Delval.

NEL Noël. 1991. *Le débat télévisé*. Armand Colin.

NICHOLLS Bill. 1991. *Representing Reality*. Bloomington, Indiana University Press.

PAVEL Thomas. 1988. *Univers de la fiction*. Seuil.

PEIRCE Charles Sanders. 1978. *Écrits sur le signe*, rassemblés traduits et commentés par G. Deledalle, Le Seuil.

PERRIN-SAMINADAYAR Éric (dir.). 2001. *Rêver l'archéologie au XIXe siècle :* de la science à l'imaginaire. Publications de l'Université de Saint Etienne, Saint Etienne.

PESEZ Jean-Marie. 1997. *L'archéologie ; mutations missions méthodes*. Nathan (128).

POIRIER Brigritte. 1995. *Document filmique et apprentissage en histoire*. Enquête sur les représentations et les pratiques des professeurs des lycées et des collèges. INRP.

POMIAN Krzysztof. 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècle, Gallimard (Bibliothèque des Histoires).

POSTMAN Neil. 1986. *Amuzing Ourselves to Death, Public Discourse in the Age of Show Business*. New York, Penguin Books.

POULOT Dominique. 2001. *Patrimoine et musée, l'institution de la culture*. Hachette Supérieur (Carré Histoire).

PROPP Vladimir. 1970. *Morphologie du conte*. Seuil (Points Seuil).

QUÉRÉ Louis. 1982. *Des miroirs équivoques :* aux origines de la communication moderne. Aubier.

QUINTILIEN. 1978 [premier siècle]. *De l'institution oratoire*, IX, 1, 10. Les Belles Lettres (Cuf Latine).

RICŒUR Paul. 1991. *Temps et récit*. Seuil.

ROQUEPLO Philippe. 1974. *Le partage du savoir* : science, culture, vulgarisation. Seuil (Science ouverte).

SAOUTER Catherine. 1998. *Le langage visuel*. Montréal, XYZ éditeur (Documents).

SCHAEFFER Jean-Marie. 1987. *L'image précaire*. Seuil (Poétique).

SCHAEFFER Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction?*. Seuil (Poétique).

SCHIELE Bernard. 1989. *Faire voir, faire savoir* : la muséologie scientifique au présent. Québec, Musée de la civilisation.

SCHIELE Bernard, KOSTER Emlyn (dir.). 1998. *La révolution de la muséologie des sciences*. Presses Universitaires de Lyon, Multimondes.

SCHNAPP Alain. 1993. *La conquête du passé ; aux origines de l'archéologie*. Éditions Carré.

SORLIN Pierre. 1977. *Sociologie du cinéma*. Aubier-Montaigne (Historique).

SOULAGES Jean-Claude. 2007. *Les rhétoriques télévisuelles :* le formatage du regard. Nathan/INA.

SOULAGES Jean-Claude. 2005 [1999]. *Les mises en scènes visuelles de l'information*. Nathan/INA.

STANZEL Franz K. 1985. *Theorie des Erzählens*. Göttingen.

STOCZKOWSKI Wiktor. 1999. *Des hommes, des dieux et des extraterrestres* : Ethnologie d'une croyance moderne. Flammarion.

TODOROV Tzvetan. 1991. *La conquête de l'Amérique*. Point (Essais).

TODOROV Tzvetan. 1989. *Nous et les autres*. La réflexion française sur la diversité humaine. Éditions du Seuil (Points essais).

VANOYE Francis. 2005 [1989]. *Récit écrit, récit filmique*. Armand Colin (Cinéma).

VANOYE Francis, GOLLIOT-LÉTÉ Anne. 1992. *Précis d'analyse filmique*. Nathan Université (Cinéma 128).

VERNET Marc. 1988. *Figures de l'absence* : de l'invisible au cinéma. Éditions de l'étoile / Les cahiers du cinéma (Essais).

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

VEYRAT-MASSON Isabelle. 2000. *Quand la télévision explore le temps* : l'histoire au petit écran. Fayard.

VOISENAT Claudie (dir.). (2008). *Imaginaires archéologiques*. Ed. de la Maison des sciences de l'homme (Ethnologie de la France).

WINCKLER Martin. 2002. *Les miroirs de la vie* : Histoire des séries américaines. Le passage.

WOLTON Dominique. 2008. *Penser la communication*. Flammarion (Champs, numéro 781).

ZAMARON Alain. 2007. *Récits et fictions des mondes disparus* : L'archéologie-fiction. PUP, Marseille (Textuelles littérature).

Mémoires de recherches

BABOU Igor. 1999. *Science, télévision et rationalité :* analyse du discours télévisuel à propos du cerveau. Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication. Soutenue le 13 décembre 1999, Université Paris VII.

BORDEAUX Marie-Christine. 2003. *La médiation culturelle dans les arts de la scène*. Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication (soutenue le 6 novembre 2003), Université d'Avignon.

DAVALLON Jean. 1991. *L'image médiatisée* : de l'approche sémiotique des images à l'archéologie de l'image comme production symbolique. Mémoire de doctorat d'État ès Lettres et Sciences humaines. Sous la direction de Louis Marin. 2ème volume.

DESROSIERS Pierre. 2005. *Archéomuséologie :* Un modèle conceptuel interdisciplinaire. Mémoire de Philosophiae Doctor en Archéologie, sous la direction de Philippe Dubé et Marcel Moussette. Université de Laval.

FILLOL Véronique. 1998. *Vers une sémiotique de l'énonciation* : du lieu commun comme stratégie et des formes et/ou formations discursives comme lieux communs de l'énonciation (dans la presse féminine). Mémoire de thèse sous la direction de Jean Courtèse. UTM. Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse 2, soutenue en décembre 1998.

FLON Émilie. 2005. *La patrimonialisation de l'archéologie* : la mise en scène des vestiges dans l'exposition. Thèse de doctorat, sous la direction de Jean Davallon, à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, soutenue en décembre 2005.

MAHOUDEAU Julien. 2004. *Hypermedias et patrimoine archéologique*. Mémoire de Doctorat en Sciences de l'Antiquité et en Sciences de l'Information et de la Communication. Sous la direction de Jean-Marie Pallier. Université de Toulouse II le Mirail, soutenu en décembre 2004.

MONCHAUX Camille. 2004. *L'odyssée de l'espèce et la question du genre télévisuel*. Mémoire de Maîtrise sous la direction de François Jost. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, soutenu le 12 juillet 2004.

SCHALL Céline. 2004. *Les représentations sociales de l'archéologie dans les documents télévisés à intention didactique de 2000 à 2003*. Mémoire de DEA, sous la direction de Jean Davallon et Jean-Christophe Vilatte, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, soutenue en juin 2004.

SOULEZ Guillaume. 2008. *Quand le film nous parle* : Rhétorique, cinéma, télévision. Mémoire en vue de l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches en Sciences de l'Information et de la Communication.

THOREZ Sophie. 2005. *Quand l'Histoire fait l'événement à la télévision* : l'exemple des documentaires-fictions historiques des années 2000, un discours historique médiatique entre Histoire et mémoire. Mémoire de Master 2 Histoire, sous la direction de Maryline Crivello, Université de Provence.

THOREZ Sophie. 2004. *« Faire revivre » la préhistoire, exemples de deux documentaires-fictions :* L'odyssée de l'espèce et Homo Sapiens. Mémoire de Master 1 Histoire, sous la direction de Maryline Crivello, Université de Provence.

VEYRAT-MASSON Isabelle. 1997. *L'histoire à la télévision française, 1953-1978*. Thèse de Doctorat d'Etat en Sciences Politiques, sous la direction de Noël Jeannerey. IEP de Paris.

Articles dans revues

ADAM Jean-Michel. 1997. « Une alternative au "tout narratif" : les gradients de narrativité ». *Recherches en communication*, 7, Université catholique de Louvain, p.11-35.

AFFERGAN Francis. 1994. « Textualisation et métaphorisation du discours anthropologique », *Communications*, 58, Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) / Éditions du Seuil, p.31-44.

ALEXANDRE-BIDON Danièle. 1986. « L'archéologie à l'épreuve des médias : méthodes, techniques et problématiques dans la fiction et la science-fiction ». *Ramage*, 4, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, p. 191-248.

ANSCOMBRE Jean-Claude, DUCROT Oswald. 1976. « L'argumentation dans la langue ». *Langages*, 42, Éditions Armand Collin, p.5-27.

AUBERT Natacha. 2008. « Mystère et boule de gomme : un an d'archéologie à travers la télévision hertzienne ». *Les nouvelles de l'archéologie*, 113, septembre 2008, Éditions de la maison des sciences de l'homme et Éditions Errance. p.10-13.

BABOU Igor, Le MAREC Joëlle. 2006. « Science, musée et télévision : discours sur le cerveau ». *Communication & Langages*, 138, Éditions Armand Colin, p. 69-88.

BARRETTE Pierre. 2004. « Idéologie, espace et médiation chez Disney : Analyse sémiopragmatique du film Le Roi lion ». *Cahiers du Gerse*, 6. Université du Québec à Montréal, p.145-157.

BARTHES Roland. 1968. « L'effet de réel ». *Communications*, 11, Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) / Éditions du Seuil, p. 84-89.

BAZIN André. 1955. « L'avenir esthétique de la télévision : la télévision est le plus humain des arts mécaniques ». *Réforme*, 17 septembre 1955.

BAZIN André. 1954. « Pour contribuer à l'érotologie de la télévision ». *Cahiers du cinéma*, 42, Éditions Cahiers du cinéma, p.23-76.

BENVENISTE Émile. 1970. « L'appareil formel de l'énonciation ». *Langages*, 17, Éditions Armand Collin, p.12-18.

BONIS Armelle, BURNOUF Joëlle et DEMOULE Jean-Paul. 1997. « Dossier : Archéologie et passions identitaires ». *Les Nouvelles de l'Archéologie*, 67, Éditions de la maison des sciences de l'homme / Éditions Errance, p. 5-54.

BONOLI Lorenzo. 2003. « La lecture du texte ethnographique: entre fiction et connaissance ». *Revue de Théologie et Philosophie*, vol 135, 2, Librairie philosophique J. Vrin, p.99-114.

BONOLI Lorenzo. 2000. « Fiction et connaissance : de la représentation à la construction ». *Poétique*, 124, Seuil, p.485-501.

BOZZETTO Roger. 1990. « L'archéologie, le fantastique et la science-fiction ». *Cahiers du CERLI*, 19, p. 119-127.

BRONCKART Jean-Paul. 1996. « Genres de textes, types de discours et opérations discursives ». *Enjeux*, 37-38, Centre d'études et de documentation pour l'enseignement du français, p.31-47.

CAMERON Duncan. 1968. «A view point: the museum as a communication system and implications for museum education». *Curator*, 11, p. 33-40.

CARPENTIER Paul. 1994. « Quand il faut discerner les vessies des lanternes ». *Mémoires Vives*, 8, p.20-24.

CHARAUDEAU Patrick. 1997. « Les conditions d'une typologie des genres télévisuels de l'information ». *Réseaux*, 81 : Le genre télévisuel, Hermès, p.79-101.

CHATEAU Dominique. 1983. « Diégèse et énonciation ». *Communications,* 38, Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) / Éditions du Seuil, p.121-154.

CHEVEIGNÉ Suzanne De (dir.). 1997. *Hermès,* 21 : Sciences et Médias. CNRS Éditions (CNRS Communication).

COLL. 2008. *Les Nouvelles de l'archéologie*, 113 : Images publiques de l'archéologie, Éditions de la maison des sciences de l'homme / Éditions Errance.

COLLIN Fernand. 2000. « Patrimoine archéologique et société : relations difficiles ? Le rôle du médiateur ». *Archéo/Logique*, 14, Québec, Éditions de l'Association des Archéologues du Québec, p.101-108.

DAVALLON Jean. 2004. « La médiation : la communication en procès ? ». *MEI « Médiation & Information »,* 19 : *Médiations et Médiateurs*, l'Harmattan, p. 39-59.

DAVALLON Jean. 2002. « Comment se fabrique le patrimoine ? », *Sciences humaines*, hors série n° 36, mars-avril-mai 2002, Édition Sciences Humaines Auxerre, p. 74-77.

DAVALLON Jean, LE MAREC Joëlle. 1995. « Exposition, représentations et communication ». *Recherches en communication, 4*, Université catholique de Louvain, p.15-36.

ECO Umberto. 1993. « Observations sur la notion de glissement culturel ». *Traverses*, 5, Presses Universitaires de la Méditerranée, p.9-18.

FOUCAULT Michel. 1977. « Le jeu de Michel Foucault ». Entretien avec Colas, D. Grosrichard, A. Le Gaufey, G. Livi, J. Miller, G. Miller, J. Miller J.-A. Millot, C. Majeman, G. Ornicar. *Bulletin périodique du champ freudien*, 10, juillet, p. 62-93.

FREITAS GUTFREIND Cristiane. 2009. « Les approches phénoménologiques entre cinéma et histoire ». *Sociétés : revue des Sciences Humaines et Sociales*, 103 : Phénoménologie, Georg Lukàcs. Images de soi, De Boeck Université, p.21-31.

GARÇON François. 2005. « Le documentaire historique au péril du « docufiction » ». *Vingtième siècle*, 88, p.95-108.

GARÇON François. 1992. « Des noces anciennes ». *Cinémaction*, 65 : Cinéma et Histoire, Corlet-Télérama, p.13.

GELLEREAU Michèle. 2006a. « Mémoire du travail, mémoire des conflits : comment les témoignages se mettent en scène dans les visites patrimoniales ». *Communication et langages*, 149, Armand Colin, p.63-75.

GELLEREAU Michèle. 1998. « Dispositifs télévisuels et médiations ». *Études de communication :* Médiations culturelles : dispositifs et pratiques*,* Université de Lille III, p.97-108.

HENNION Antoine. 1990. « De l'étude des médias à l'analyse de la médiation : esquisse d'une problématique ». *MédiasPouvoirs,* 20, Bayard Presse, p.39-52.

JACOBI Daniel. 1990. « Quelques tendances ou effets de la figurativité dans la divulgation des théories immunologiques ». *Aster*, 10, INRP, p.129-153.

JACOBI Daniel, MEUNIER Anik. 2000. « La médiation, projet culturel ou régulation sociale du "bon" goût ? ». *Recherches en communication*, 13 : Médiations et régulations sociales, Université catholique de Louvain, p.37-60.

JEANNERET Yves, PATRIN-LECLÈRE Valérie. 2004. « La métaphore du contrat ». *Hermès,* 38, CNRS Éditions, p.133-139.

JOST François. 1983. « Narration(s) : en deçà et au-delà ». *Communications,* 38, Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) / Éditions du Seuil, p.192-212.

LEBLANC Gérard. 1990. « Le documentaire existe-t-il ? ». *L'image vidéo*, 5, Septembre-octobre 1990.

LENCLUD Gérard. 1987. « La tradition n'est plus ce qu'elle était ». *Terrain*, 9, Ministère de la Culture et de la Communication, p.110-123.

LINARD Monique. 2002. « Conception des dispositifs et changements de paradigmes en formation ». *Éducation permanente*, 152 : Les TICS au service des nouveaux dispositifs de formation, p.143-155.

LOCHARD Guy. 1999. « La notion de dispositif dans les études télévisuelles : logiques et trajectoires d'emploi ». *Hermès*, 25. CNRS Éditions, p. 143-151.

MARIN Louis. 1988. « Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures ». *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 24, Centre Georges Pompidou, p. 63-81.

MARIN Louis. 1978. « Représentation et simulacre ». *Critique*, 373-374, Les éditions de Minuit, p. 534-543.

MARION Philippe. 1999. « Communication et récit : échos d'une relation tumultueuse ». *Recherches en communication,* 11, Université catholique de Louvain, p. 113-131.

MARION Philippe. 1997. « Narratologie médiatique et médiagénie des récits ». *Recherches en communication*, 7, Université catholique de Louvain, p. 61-87.

METZ Christian. 1970. « Image et Pédagogie ». *Communications*, 15, Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) / Éditions du Seuil, p.163.

METZ Christian. 1964. « Le cinéma : langue ou langage ? ». *Communications*, 4, Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) / Éditions du Seuil, p.39-93.

MEUNIER Dominique. 2007. « La médiation comme « lieu de relationnalité » : essai d'opérationnalisation d'un concept ». *Questions de communication* : Malades et maladies dans l'espace public, 11, Université Paul Verlaine, Metz, p.323-340.

MOIRAND Sophie. 1997. « Formes discursives de la diffusion des savoirs dans les médias », *Hermès*, 21 : Sciences et médias, CNRS Éditions, p. 33-44.

MOLES Abraham, OULIF Jean-Michel. 1967. « Le troisième homme, vulgarisation scientifique et radio ». *Diogène*, 58, P.U.F., p.29-40.

ODIN Roger. 1989. « L'analyse filmique comme exercice pédagogique ». *CinéAction*, 47, Cerf Corlet, p.56-62.

ODIN Roger. 1984. « Le film documentaire, lecture documentarisante ». *Cinéma et réalités*, CIEREC, Travaux noXLI, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, p.263-278.

ODIN Roger. 1983. « Pour une sémio-pragmatique du cinéma ». *Iris*, vol.1, 1, Éditions Méridiens Klincksieck, p.67-82.

PEIGNOUX Jacqueline, EIDELMAN Jacqueline, CORDIER Ariel. 1995. « Évaluation préalable des représentations sociales sur la préhistoire ». *Publics & Musées*, 5, Actes Sud, Arles, p. 118-120.

PIRON Florence. 1996. « Écriture et responsabilité : trois figures de l'anthropologue ». *Anthropologie et sociétés*, 20, université de Laval (Québec), p.125-148.

POLI Marie-Sylvie, GOTTESDIENER Hana. 2008. « Les titres d'expositions : sur quoi communiquent les musées ». *Culture & Musées*, 11, Actes Sud, Arles, p.81-88.

POMIAN Krzysztof. 1989. « Histoire et Fiction ». *Le Débat*, 54, Gallimard, p.114.

POTHIER Louise, RANALLO Vincent. 1994. « L'os et la bouteille : s'exposer autour de fragments archéologiques ». *Mémoires vives : revue québécoise d'archéologie historique*, 8, Montréal : Groupe PGV diffusion de l'archéologie, p.10-14.

RASSE Paul. 2000. « La médiation, entre idéal théorique et application pratique ». *Recherches en communication*, 13 : Médiations et régulations sociales, Université catholique de Louvain, p.38-61.

SCHÄRER Martin R. « La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique ». *Publics & Musées*, 15, Actes Sud, Arles, p.26-28.

SCHERZLER Diane. 2005. « Es geht uns nicht um Gold und Sensationen : Pressarbeit für Archäologen », *Archäologische Informationen*, 28/1&2, DGUF, p.153-159.

SCHIELE Bernard. 1992. « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition ». *Publics & Musées*, 2, Actes Sud, Arles, p. 71-97.

SCHIELE Bernard. 1984. « Note pour une analyse de la notion de coupure épistémologique ». *Communication Information*, Vol.VI, 2/3, p.42-98.

SCHIELE Bernard, LAROCQUE Gabriel. 1981. « Le message vulgarisateur. Narrativité et scientificité ». *Communications*, 33, Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) / Éditions du Seuil, p.165-182.

TODOROV Tzvetan. 1970. « Problèmes de l'énonciation ». *Langages*, 17, Éditions Armand Collin, p.3-11.

VAN MENSCH Peter. 1987. «Practice and theory». *Museological News*, 10, ICOFOM, p.115-118.

VERHAEGEN Philippe. 1999. « Les dispositifs techno-sémiotiques : signes ou objets ? ». *Hermès*, 25 : Le dispositif, entre usage et concept, CNRS Éditions, p. 111-121.

VÉRON Éliséo. 1983. « Il est là, je le vois, il me parle ». *Communications,* 38, Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) / Éditions du Seuil, p. 98-120.

VEYRAT-MASSON Isabelle. 1990. « Entre mémoire et histoire. La Seconde guerre mondiale à la télévision ». *Hermès* 8/9, CNRS Éditions, p.151-169.

WALTER Jacques. 2003. « Cadres du témoignage historique et médiatique, frontières disciplinaires ». *Questions de communication*, 3, Université Paul Verlaine, Metz, p.11-30.

ZIMMERMAN Larry J. 1992. «The Past is a Foreign Country». *40th Harrington Lecture.* College of Arts and Sciences, University of South Dakota. Vermillion: The University of South Dakota Press, p. 289-302.

Contributions dans ouvrages

ABRIC Jean-Claude. 1989. « L'étude expérimentale des représentations sociales », p. 189-203. *In Les représentations sociales* / sous la direction de Denise Jodelet, P.U.F.

ADORNO Theodor W. 1954 [1976]. « Television and the Patterns of Mass Culture », p.239-259. *In The Critical View of Television* / sous la direction de Horace Newcomb, New York: Oxford University Press.

AMES Michael. 1992. « How Anthropologists Stereotype Other People », p.49-58. *In Cannibal Tours and Glass Boxes:* The Anthropology of Museums /sous la direction de Michael Ames, Vancouver: Ed. University of British Columbia Press.

AMOUGOU Emmanuel. 2004. « Les sciences sociales et la question patrimoniale », p.7-18. *In La question patrimoniale : de la "patrimonialisation" à l'examen des situations concrètes* / sous la direction de Emmanuel Amougou, l'Harmattan.

BENVENISTE Émile. 1985. « L'appareil formel de l'énonciation», p.79-88. *In Problème de linguistique générale* 2 / sous la direction d'Émile Benveniste, Gallimard (Tel).

BERTHELOT Jean-Michel. 2003. « Le texte scientifique : structures et métamorphoses », p.19-53. *In Figures du texte scientifique* / sous la direction de Jean-Michel Berthelot, P.U.F. (Science, Histoire et Société).

BOURDON Jérôme. 1996. « Les chercheurs et les documents audiovisuels : propositions, périples et pièges ». *In Nouvelles ressources, nouveaux instruments pour la recherche*, Les ateliers de la recherche méthodologique, INA, 7-8 juin 1996.

CASETTI Francesco. 1979. « Le texte du film », p.41-65. *In Théorie du film :* Études / sous la direction de Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat, Éd. Albatros (Ça cinéma).

COMPTE Carmen. 1998. « Un document télévisuel pour parfaire l'apprentissage des langues ? », p.613-624. *In L'enseignement de deux langues partenaires* / sous la direction de Michèle Letzelter, Franz-Joseph Meissener, Gunter NarrVerlag Tübingen.

DESVALLÉES André. 1989. « Collecte en Aubrac », p.185-187. *In La Muséologie selon George Henri Rivière* : Cours de muséologie, textes et témoignages / ouvrage collectif, Dunod.

FABRE Daniel et HOTTIN Christian. 2008. Préface du livre, p.1-5. *In Imaginaires archéologiques.* / sous la direction de Claudie Voisenat, Édition de la Maison des sciences de l'homme (Ethnologie de la France).

GELLEREAU Michèle. 2006b. « Le récit incarné de la visite guidée », p. 101-109. *In Médiations du corps* / sous la direction de Jean Caune et Bernadette Dufrêne, Grenoble, université, Grenoble 3-université P. Mendès France.

GOIMARD Jacques. 1980. « Splendeur et misère de la classification », p. 92-120. *In Théorie du film :* Études / sous la direction de Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat, Éd. Albatros (Ça cinéma).

HENNION Antoine, GRENIER Line. 2000. «Sociology of Art: New Stakes in a Post-Critical Time», p.341-355. *In The International Handbook of Sociology* / sous la direction de Arnaud Sales, New-York, London, Sage.

HERZLICH Claudine. 1972. « La Représentation Sociale », p.303-323. *In Introduction à la Psychologie Sociale*, vol. 1 / sous la direction de Serge Moscovici, Larousse.

JACOBI Daniel. 2007. « Le cancer entre métaphore et métonymie », p.273-289. *In* Actes du Colloque *Dérives de la métaphore* / sous la direction de Denis Jamet, Université de Lyon 3.

JACOBI Daniel. 1991. « Peut-on transmettre des connaissances scientifiques au grand public ? » p.32-47. *In Vers une transition culturelle, Sciences et techniques en diffusion, patrimoines reconnus, cultures menacées* / sous la direction de Marie-Jeanne Choffel-Mailfert et Joseph Romano, Nancy Presses universitaires de Nancy.

JODELET Denise. 2005. « Formes et figures de l'altérité », p. 23-47. *In L'Autre, Regards psychosociaux* / sous la direction de Margarita Sanchez-Mazas, Laurent Licata, Grenoble : P.U.G.

JODELET Denise. 1984. « Représentation sociale : phénomènes, concept et théorie », p.361-382. *In Psychologie sociale* / sous la direction de Serge Moscovici, Presses universitaires de France, (Fondamental).

JOST François. 1979. « Discours cinématographique, narration : deux façons d'envisager le problème de l'énonciation », p. 121-131. *In Théorie du film :* Études / sous la direction de Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat, Éd. Albatros (Ça cinéma).

KOSTER Emelyn H.1995. « Le cheminement humain et le musée en évolution », p. 83-103. *In Le musée : lieu de partage des savoirs* / sous la direction de Michel Côté et Annette Viel, Association des musées canadiens, Patrimoine Canadien, Québec (Muséo).

LAGNY Michèle, ROPARS Marie-Claire, SORLIN Pierre. 1979. « Analyse d'un ensemble filmique extensible : les films français des années 30 », p.132-154. *In Théorie du film :* Études / sous la direction de Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat, Éd. Albatros (Ça cinéma).

MARIN Louis. 1985. Entrée « Représentation narrative », p.906-909. *In Encyclopaedia Universalis*, X.

MOSCOVICI Serge. 1989. « Des représentations collectives aux représentations sociales », p. 62-86. *In Les représentations sociales* / sous la direction de Denise Jodelet. P.U.F. (Sociologie d'aujourd'hui).

MOSCOVICI Serge, HEWSTONE Miles. 1984. « De la science au sens commun », p. 539-564. *In Psychologie sociale* / sous la direction de Serge Moscovici. P.U.F.

POMIAN Krzysztof. 1997. « Histoire culturelle, histoire des sémiophores ». *In Pour une histoire culturelle* / sous la direction de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Seuil.

SCHIELE Bernard. 2002. « Les trois temps du patrimoine », p. 215-248. *In Patrimoines et identités* / sous la direction de Bernard Schiele, Québec, Multimondes.

SCHIELE Bernard 1998. « Les silences de la muséologie scientifique ? », p. 353-378. *In La Révolution de la muséologie des sciences :* Vers les musées du XXIe siècle ? / sous la direction de Bernard Schiele et Emelyn H. Koster, Lyon, Presses Universitaires de Lyon / Éditions MultiMondes.

SCHIELE Bernard. 1991. « La Vulgarisation scientifique ; Notes pour un questionnement », p.32-47. *In Vers une transition culturelle, Sciences et techniques en diffusion, patrimoines reconnus, cultures menacée* / sous la direction de Marie-Jeanne Choffel-Mailfert, et Joseph Romano, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.

SCHIELE Bernard, JACOBI Daniel. 1988. « La vulgarisation scientifique, thèmes de recherche », p.12-46. *In Vulgariser la science :* Le procès de l'ignorance / sous la direction de Bernard Schiele et Daniel Jacobi. Seyssel, Champ Vallon.

SOT Michel, GUERREAU-JALABERT Anita, BOUDET Jean-Patrice. 1997. « L'étrangeté médiévale», p.167-182. *In* Pour une histoire culturelle / sous la direction de Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, Seuil, 1997.

SOURIAU Étienne. 1953. « Les grands caractères de l'Univers filmique », p.11-31. *In L'Univers filmique* / sous la direction de Étienne Souriau, Flammarion.

WHITE Hayden. 1990. «Figuring the Nature of the Times Deceased : Literary Theory and Historical writing», p.19-43. *In The Future of Literary Theory* / sous la direction de Ralph Cohen, New York ; Londres, Routledge.

Communications publiées

ALEXANDRE-BIDON Danièle. 1988. « L'Image de l'archéologie dans le grand public à travers la science-fiction (bandes dessinées, romans, nouvelles) », p.221-238. *In L'archéologie et son image* / sous la direction du Centre de recherches archéologiques du CNRS et Musée archéologique d'Antibes, Actes du colloque du 29-31 octobre 1987. VIIe rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes, Éditions APDCA, Juan-les-Pins.

ANSPACH Easton J. 2009. « The Holmes Stretch (or There is No Place Like Holmes) », p.81-90. *In Archéologie et Médias : quelles représentations, quels enjeux ?* Actes du colloque organisé par l'asbl Kinéon et ACE, Belgique, le jeudi 5 novembre 2009 / sous la direction de Serge Lemaître, Céline Schall. Archaeology in Contemporary Europe et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles MRAH.

ARSENAULT Daniel. 1990. « Re-présenter le passé : le problème de l'exposition des collections précolombiennes », p.79-96 . *In* actes du 58ème Colloque (ACFAS), *Muséologie et champs disciplinaire, Exposer le savoir, savoir exposer* / sous la directions de Andrée Geandreau, Musée de la civilisation, Québec.

BAILEY Greg, HENSON Don, PICCINI Angela. 2009. «Bonekickers: informing, educating, entertaining? », p.31-44. *In Archéologie et Médias : quelles représentations, quels enjeux ?* Actes du colloque organisé par l'asbl Kinéon et ACE, Belgique, le jeudi 5 novembre 2009 / sous la direction de Serge Lemaître, Céline Schall. Archaeology in Contemporary Europe et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles MRAH.

BEYLOT Pierre. 2001. « Pour une pragmatique des discours télévisuels : Émergences et continuité dans les recherches en information et communication », p 287-295. *In Actes du XIIe Congrès national des sciences de l'information et de la communication UNESCO* (Paris), du 10 au 13 janvier 2001.

CLERMONT Norman. 1991. « Les difficultés d'une diffusion populaire de l'archéologie préhistorique au Québec », p.35-40. *In Archéologiques* 5, Actes du colloque tenu au conservatoire d'art dramatique de montréal, 22 au 24 mars 1990.

DUFRÊNE Bernadette, GELLEREAU Michèle. 2001. « La médiation culturelle, métaphore ou concept ? Propositions de repères », p.233-240. *In Actes du XIIe Congrès national des sciences de l'information et de la communication UNESCO*. Paris, du 10 au 13 janvier 2001.

JOST François. 2008. « Quelles questions poser au cinéma et à la télévision ? ». Communication en cours de publication, Congrès de l'AFECCAV, 10 juillet 2008.

JOST François. 1998. « Quand y a t-il énonciation télévisuelle ? », p. 29-58, in *Penser la télévision* / sous la direction de Jérôme Bourdon et François Jost. Actes du colloque de Cérisy, Nathan (Coll. INA)

LEHMANN Christian. 2005. « Sur l'évolution du pronom possessif », p. 37-46. *In Actes du 10me Colloque International de Linguistique Latine :* Latin et langues romanes / sous la direction de Kiss, Sándor & Mondin, Luca & Salvi, Giampaolo. Paris, 20 avril 1999. Tübingen: M. Niemeyer.

LEQUEUX Brigitte. 1988. « Diffusion de l'archéologie dans la presse », p.23-40. *In L'archéologie et son image*, actes du colloque du 29.30.31 octobre 1987, VIIe rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes/ sous la direction du Centre de recherches archéologiques du CNRS et Musée archéologique d'Antibes. Éditions APDCA, Juan-les-Pins.

MAURY Serge. 2009. « Le point de vue du médiateur », p.67- 76. *In* Les 8e rencontres d'automne du PREAC : *Histoire des arts et archéologie : quelles spécificités et quelles complémentarités ?* / sous la direction de Vincent Guichard, 26-28 novembre 2008, Bibracte / Centre archéologique européen (format pdf).

MORISSON Valérie. 2009. « The Mysterious Bog People: archaeology, suspense and forensic fiction », p.99-112. *In Archéologie et Médias : quelles représentations, quels enjeux ?* Actes du colloque organisé par l'asbl Kinéon et ACE, Belgique, le jeudi 5 novembre 2009 / sous la direction de Serge Lemaître, Céline Schall. Archaeology in Contemporary Europe et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles MRAH.

SALERNO Virginia Mariana 2009. « "Popularization" of archaeology in the Argentinian newspapers: social representation and education ». *Archéologie et Médias : quelles représentations, quels enjeux ?* / sous la direction de Serge Lemaître et Céline Schall, Actes du colloque organisé par l'asbl Kinéon et ACE. Archaeology in Contemporary Europe et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles MRAH. Belgique, le jeudi 5 novembre 2009.

SCHALL Céline, DAVALLON Jean. 2010 (à paraître). « L'archéologie à la télévision : une approche pragmatique de la médiation ». *In* Actes du Congrès International de l'Afeccav, *Faire de la recherche en cinéma et audiovisuel : Quelles démarches pour quels enjeux ?*, Université Bordeaux 3, 9-11 juillet 2008.

SCHALL Céline. 2010 (à paraître). « The television treatment of an heritage site: the case of Pompeii », Séminaire international *Museums, New Technologies, Language*, Université Rome Trois, Vieste (Italie), 11-13 septembre 2008.

SCHALL Céline. 2009. « Conclusion des actes du colloque », p.141-147. *In Archéologie et Médias : quelles représentations, quels enjeux ?* Actes du colloque organisé par l'asbl Kinéon et ACE, Belgique, le jeudi 5 novembre 2009 / sous la direction de Serge Lemaître, Céline Schall. Archaeology in Contemporary Europe et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles MRAH.

SIMPSON Faye. 2009. « The Value of Television: A Critical Approach », p.45-52. *In Archéologie et Médias : quelles représentations, quels enjeux ?* Actes du colloque organisé par l'asbl Kinéon et ACE, Belgique, le jeudi 5 novembre 2009 / sous la direction de Serge Lemaître, Céline Schall. Archaeology in Contemporary Europe et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles MRAH.

TODE Thomas, STERN Tom. 2009. « At the ban of reenactment and computer animation: A balance of the German archaeology film of the last 30 years », p.11-20. *In Archéologie et Médias : quelles représentations, quels enjeux ?* Actes du colloque organisé par l'asbl Kinéon et ACE, Belgique, le jeudi 5 novembre 2009 / sous la direction de Serge Lemaître, Céline Schall. Archaeology in Contemporary Europe et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles MRAH.

Communications non publiées

GAUTHIER Jean-Marie. 2008. « La construction de l'identité chez l'enfant ». Communication en attente de publication, Congrès International *Identités en construction*, Université de Liège, Liège. Belgique, 16-18 octobre 2008.

GOB André. 2009. « Le statut de l'objet dans les expositions d'archéologie », p.37-46. 8e rencontres d'automne du PREAC : *Histoire des arts et archéologie : quelles spécificités et quelles complémentarités ?* / sous la direction de Vincent Guichard, 26-28 novembre 2008, Bibracte, Centre archéologique européen (format pdf).

JOST François. 2005. « Quand la fiction s'avance masquée ». Séminaire non publié *Mondes fictifs*, Université d'Avignon, 17 novembre 2005.

LESAFFRE Gaëlle, SCHALL Céline. 2008. « Quand le musée parle de lui-même : le cas des expositions de civilisation ». Communication non publiée du Congrès International de l'Acfas, *Déjà plus, déjà là : la présentification et l'institution culturelle*, Université Laval, Québec (Canada), 5-6 mai 2008.

SCHALL Céline. 2008. « Docufictions d'archéologie : présenter l'Autre, se définir Soi ». Communication en attente de publication, Congrès International *Identités en construction*, Université de Liège, Liège. Belgique, 16-18 octobre 2008.

WRONA Adeline, SEURAT Aude. 2008. « La diversité en portraits : identité nationale et figure de l'immigré à la Cité Nationale d'Histoire de l'Immigration ». Communication en attente de publication, Congrès International *Identités en construction*, Université de Liège, Liège. Belgique, 16-18 octobre 2008.

Articles en ligne

AUDA Yves. 1999. « Représentations des faits en archéologie ». *In Actes du colloque Représentation[s] de Poitiers* / sous la direction de Agnès Guitet, Clarisse David. Du 5 au 7 mai 999. Maison des sciences de l'homme et de la société de Poitiers, [en ligne] http://www.irem.univ-mrs.fr/spip.php?article554

BADIR Sémir. 2008. « La sémiotique aux prises avec les médias ». *Semen*, 23 : Sémiotique et communication. État des lieux et perspectives d'un dialogue, [en ligne] http://semen.revues.org/document4951.html

BELAËN Florence. 2004. « L'immersion comme nouveau mode de médiation au musée des Sciences. Étude de cas : la présentation du changement climatique ». Colloque *Sciences, Médias et Société*, 15-17 juin 2004, Lyon, ENS-LSH, [en ligne] http://sciences-medias.ens-lsh.fr/IMG/pdf/Bealen.pdf

CAUNE Jean. 2000. « La médiation culturelle : une construction du lien social ». *Revue les Enjeux de l'information et de la communication,* Gresec, laboratoire de recherche de l'université Stendhal- Grenoble3, 1 [en ligne] w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2000/Caune/Caune.pdf

DEMOULE Jean-Paul. 2002. « Bilan et perspectives de l'archéologie préventive au moment de la création de l'Institut national de recherches archéologiques préventives ». [en ligne] http://cctausonius.u-bordeaux3.fr/inrap/info/jpd.html

DURKHEIM Émile. 1898. « Représentations individuelles et représentations collectives ». *Revue de Métaphysique et de Morale*, tome VI [en ligne] http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/Socio_et_philo/ch_1_representations/representations.html

FONTANILLE Jacques. 2007. « Sémiotique du discours : bilan et perspectives ». *Méta-séminaire de sémiotique 2006 – 2007*, 13 mars 2007, Université Paris Sorbonne. [en ligne] semiologie.net/doc/article/semio_discours_fontanille.pdf

FOURQUIER Éric. 2009. « Figures du divertissement scientifique à la télévision ». *BBF*, 1984, 6, p. 512-522 [en ligne] http://bbf.enssib.fr/

GELLEREAU Michèle. 2003. « Au croisement des récits : analyse de quelques dispositifs de communication dans la construction du récit patrimonial ». Colloque bilatéral franco-roumain, Bucarest, 28 juin-2 juillet 2003. [en ligne] http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/docs/00/06/22/66/HTML/index.html.

HOLTORF Cornelius. 2006. « Indiana Jones is no bad thing for science », [en ligne] http://www.newscientist.com/article/mg19826566.000-comment-indiana-jones-is-no-bad-thing-for-science.html

JENNY Laurent. 2003. « La fiction, Méthodes et problèmes ». Genève: Département de français moderne, [en ligne] http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/fiction/

JOST François. 1997. « La promesse des genres ». *Réseaux*, 81, Janvier-février 1997 [en ligne] enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/81/01-jost.pdf

JOST François. 1995. « Le feint du monde ». *Réseaux*, 72-73, juillet-octobre 1995 [en ligne] enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/72-73/09-jost.pdf

LOCHARD Guy. 2002. « La recherche française sur le média et les discours télévisuels : éléments pour un bilan prospectif ». Conférence inaugurale du premier colloque franco-mexicain, des Sciences de l'information et de la communication, Mexico, 8-10 avril 2002. [en ligne] hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/00/15/76/PDF/recherche_francaise.pdf

NEL Noël. 1997. « Généricité, séquentialité, esthétique télévisuelles ». *Réseaux*, 81 [en ligne] enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/81/02-nel.pdf

PERAYA Daniel. 1998. « Les dispositifs de communication éducative médiatisée: médiatisation et médiation ». Journées d'études non publiées : *La médiation culturelle ou naissance d'une nouvelle professionnalité ?*, Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication, SFIC, 18-19 septembre 1998, Université d'Avignon. [en ligne] http://tecfa.unige.ch/tecfa/teaching/riat140/ressources/internet_media.pdf

ROQUÉ Victoria. 2010. « Identité et relationnalité de la personne atteinte de handicap mental sévère ». Psychomédia [en ligne] http://www.psychomedia.it/pm/human/etica/roque.htm

WOLFF Florent. 2003. « Introduction à la question du récit dans le film documentaire ». [en ligne] outreocean.free.fr/textes/recitdoc.pdf

VERHAEGEN Philippe. 2007. « La communication publique: de l'information aux attitudes », 7ème Journée Productions Porcines et Avicoles, [en ligne] : http://www.facw.be/journeedetude/la-communication-par-a.-verhaegen.pdf

Colloques et congrès

BEYLOT Pierre, LE CORFF Isabelle, MARIE Michel (dir.). 2008. « Faire de la recherche en cinéma et audiovisuel : Quelles démarches pour quels enjeux ? », Sixième Congrès AFECCAV. Université Bordeaux 3. 9 au 11 juillet 2008.

CENTRE DE RECHERCHES ARCHÉOLOGIQUES DU CNRS ET MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE D'ANTIBES. 1988. *L'archéologie et son image, actes du colloque du 29.30.31 octobre 1987*. VIIe rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes. Éditions APDCA, Juan-les-Pins.

COLL. 2005. *L'Antique en images : Formes, transformations & déformations, du XVIe s. à nos jours.* 2005. Journée d'étude non publiée, organisée par le Pôle images-sons et recherches en sciences humaines - Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, 23 mai 2005.

COLLIN Fernand, DE BEUCKELEER Nelle (dir.). 2004. *Colloque Archéologie et publics*. Préhistosite de Ramioul (Flemalle), Belgique.

DAVALLON Jean, FLON Émilie. 2006. Table ronde *Archéologie, Médiations, Publics*. Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, 20 octobre 2006.

DAVALLON Jean, FLON Émilie, SCHALL Céline (dir.). 2008. Forum *Archéologie : Médiations et Réseaux,* Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, 17-18 octobre 2008.

JOCKEY Philippe (dir.). 2005. Journée d'étude *L'Antique en images : Formes, transformations & déformations, du XVIe s. à nos jours*, Pôle images-sons et recherches en sciences humaines, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme.

LEMAÎTRE Serge, SCHALL Céline (dir.). 2009. *Archéologie et Médias : quelles représentations, quels enjeux ?* Actes du colloque organisé par l'asbl Kinéon et ACE. Archaeology in Contemporary Europe et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles MRAH, Belgique, 5 novembre 2009.

Rapports d'enquête

DAVALLON Jean (dir.). 1991. *Etude en vue de l'élaboration d'un cahier de programmation muséale pour l'Archinium de Saint-Fons,* Vol. 2, Étude détaillée des représentations de la chimie. Rapport d'étude pour la Ville de Saint-Fons.

LE SOURD Hervé. 1995. « La problématique du documentaire ». Résumé du stage du PNF : *Réel et télévision* organisé par le CRAC de Valence du 25 au 31 mars 1995.

SCHALL Céline, DAVALLON Jean, FLON Émilie. 2008. Rapport d'enquête de publics du Festival Arelate, Journées Romaines d'Arles, Musée de l'Arles et de la Provence Antique / Laboratoire Culture et Communication, Université d'Avignon.

SALMONA Paul. 1997. « Le rébus au fond du labyrinthe : Pour un développement des études de public de l'archéologie ». Étude pour l'Inrap, non publiée.

Documents sources

BLANDIN Marie-Christine et RENAR Ivan. 2003. « La culture scientifique et technique pour tous ». Rapport d'information du Sénat, 392, lisible sur http://www.senat.fr/rap/r02-392/r02-3925.html

CHABROL Jean-Louis, PERIN Pascal. 1991. *Le Zapping*. CENT.

COLL. INA. 2005. *Guide de la consultation à l'Inathèque de France*. Document interne.

COLL. INA. 2006. *Les genres dérivés du documentaire* : le documentaire fiction. DPM Méthode Document interne consultable à l'Inathèque de France.

COLL. QUAI BRANLY 2006. *Rapport de développement durable du musée du Quai Branly*. Non publié, disponible en ligne sur http://www.quaibranly.fr/fr/l-etablissement-public/developpement-durable.html le 29 octobre 2009.

COLL. 2009. *Encyclopédie Universalis*. [en ligne] http://www.universalis.fr/

ENTRETIEN ÉCRIT AVEC SERGE LEMAÎTRE. 2005.

ENTRETIEN FACE À FACE AVEC JACQUES MALATERRE. 2004. Fnac d'Avignon.

LETTRE DU CSA. 2001. « Science et télévision : état des lieux ». *La Lettre du CSA,* 139, [en ligne] http://www.csa.fr/actualite/dossiers/dossiers_detail.php?id=7747&chap=2026

LITTRÉ [en ligne] http://francois.gannaz.free.fr/Littre/accueil.php

ROBERT Etienne. 1987. *Pompéi, la cité ensevelie*. Gallimard (Découverte Gallimard).

SITE INTERNET DU MUSÉE DU QUAI BRANLY. http://www.quaibranly.fr/.

TRÉSORS DE LA LANGUE FRANÇAISE. CNRS / Gallimard.

VALADE Jacques. 2003. *Rapport d'information 352 (2002-2003)*. Actes de la journée thématique *La télévision, pour quoi faire ?,* Organisée au sénat le 19 mars 2003 par la Commission des Affaires Culturelles.

Références littéraires

BROWN Dan. 2009. *Da Vinci Code*. Pocket.

BULWER-LYTTON Edward George. 2000 [1834]. *The last days of Pompeii*. Adamant Media Corporation.

DE CRÉCY Nicolas. 2005. *Période glaciaire*. Musée du Louvre & Futuropolis.

GAUTIER Théophile. 1999 [1852]. *Arria Marcella :* Souvenirs de Pompéi. Première pré-publication par *Revue de Paris (La)*.

GAUTIER Théophile. 2004 [1856]. *Pompéi*. Magellan & Cie. (Heureux qui comme..)

GAUTIER Théophile. 2007 [1836]. *La morte amoureuse et autres nouvelles*. Flammarion. (GF Etonnants classiques)

GRENIER Christian. 1981. Préface de *Le Brouillard du 26 octobre et autres récits sur la préhistoire* / sous la direction de Christian Grenier et *al*. Gallimard.

HERGÉ. 1993 [1929]. *Les Sept boules de cristal*. Éditions de Minuit. (Les aventures de Tintin).

JENSEN Wilhem. 1986. *Gravida*: A Pompeian Fancy. Kessinger Publishing.

JEURY Michel. 1977. *Le Sablier vert*. Laffont (Laffont jeunesse).

PASCAL Blaise. 1987. *Les Provinciales*. Gallimard.

PELOT Pierre. 1981. *Kid Jésus*. J'ai lu.

PROUST Marcel. 1988 [1909]. *À la Recherche du temps perdu*. Gallimard. (Folio).

RI G.1915. *Dans la planète Mars. Les Belles images*, 549, 4 mars 1915, p.1.

SIRIUS. 1955 (à partir de). Timour. Dupuis (Images de l'histoire du monde).

Filmographie

Les émissions du corpus

1995. *La Planète des hommes*. Reportage. Coll. E=M6. 57 minutes. M6 Production.

1997. *Les Plus Vieilles Momies du Monde*. Reportage. Coll. E=M6. 5 minutes. Métropole Production (Neuilly sur Seine), VM Production (Paris)

1998. *Pas si Fous ces Romains*. Reportage. Coll. E=M6. Métropole Production (Neuilly sur Seine), VM Production (Paris).

2000. *Cd-Rom Pompéi*. Reportage. Coll. E=M6. 5 minutes. Métropole Production (Neuilly sur Seine), VM Production (2000).

2001. *À la recherche des Origines de l'homme*. Série documentaire. 43 minutes. Coll. Les aventuriers de l'archéologie moderne.

2001. *Le dernier secret de Pompéi*. Documentaire. 42 minutes.

2005. *Le mystère de nos origines*. Documentaire. 85 minutes.

2008. *Ötzi, Autopsie d'un meurtre*. Docufiction. 50 minutes. National Geographic TV (États-Unis).

ADAM Jean-Pierre. 1980. *Construire et vivre à Pompéi*. Documentaire. 54 minutes. CNRS Audiovisuel (Meudon).

BACON Roland. 1996. *Les châteaux forts*. Reportage. Coll. Allô la Terre. 13 minutes. La Cinquième (Commanditaire, Issy-les-Moulineaux), Hachette (Paris), Tout l'univers (Paris), Cité des sciences et de l'industrie de la Villette (Paris), Les Films d'Ici (Clichy), Producteur exécutif, Les Films d'Ici (Clichy).

BARBIER BOUVET Alexis. 2001. *Archéologie sous-marine*. Reportage. Coll. Exploration planète. 12 minutes.

BARONNET Jean. 1998. *Pompéi, l'aventure humaine*. Documentaire. 57 minutes. Canal Plus (Paris), Sodaperaga (Paris), La Sept Arte (Issy-les-Moulineaux).

BEFFEYTE Renaud. 2000. *Le Moyen-Âge*. Reportage. Coll. E=M6. 5 minutes. Métropole Production (Neuilly sur Seine), VM Production (Paris).

BEGOIN Stéphane. 1997. *Le grand voyage de l'homme*. Série documentaire. Coll. Le roman de l'homme. 26 minutes. La Cinquième (Issy-les-Moulineaux), Taxi Vidéo Brousse (Paris), Service français de la recherche scientifique (Paris), ETC (Paris), Vidéo Scopie Production (Paris), Sovimage Inc. (Québec).

BEGOIN Stéphane. 2007. *Lascaux le ciel des premiers hommes*. Documentaire. 52 minutes. Arte GEIE (Strasbourg), Bonne Pioche (Paris).

BRETON Catherine. 2001. *Pompéi*. Magazine. Coll. C'est pas Sorcier. 28 minutes. France 3 (Paris), Riff International Production (Paris).

BUCHER Amy. 2001. *Les momies du peuple des nuages*. Documentaire. 52 minutes. Engel (s.l.), Gédéon Programmes (Saint Ouen), France 2 (Paris), La Cinquième (Issy-les-Moulineaux).

CHATELAIN Vincent (Journaliste auteur du reportage). 2005. *Ötzi est-il mort assassiné ?*. Reportage. Coll. On vous dit pourquoi. 8 minutes. France 2 (Commanditaire, Paris), Be happy productions (France).

CHAUDEMANCHE Franck. 2003. *Sur la trace des pharaons*. Série documentaire. Coll. Quelle aventure!. 50 minutes. France 3 (Paris), Sorciers Productions (Paris), Centre national de documentation pédagogique (Paris),

DALE Richard. 2005. *Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans*. Documentaire. 92 minutes. France 2 (Commanditaire, Paris), Neria Productions (Paris), British Broadcasting Corporation (Londres), Pro Sieben media AG (Allemagne), Dangerous films (s.l.).

DELASSUS Jean-François. 2005. *Au temps de l'empire romain*. Docufiction. 95 minutes. Arte France.

ERLER Michael. 2005. *Des trésors aux rayons X*. Documentaire. 44 minutes.

FRANDON Hélène (Journaliste auteur du reportage). 2004. *Pompéi*. Reportage. Coll. Des racines et des ailes. 30 minutes.

FRANDON Hélène (Journaliste auteur du reportage). 2004. *Sur les Traces de Saint-Louis*. Reportage. Coll. Des racines et des ailes. 29 minutes. France 3 productions.

GENESTE Jean Michel, MAGONTIER Pascal. 2003. *Le biface*. Coll. Archimède. Reportage. 4 minutes. Arte France (Issy-les-Moulineaux), Ex Nihilo (Paris), Aune Productions (Paris).

HAUKE Wilfried. 2007. *Le crépuscule des Dieux*. Docufiction. 88 minutes. Arte France (Issy-les-Moulineaux), DM Film und TV production (Hambourg)

HIMBERT Marie Noëlle. 2004. *Les mystères de Pompéi*. Documentaire. 37 minutes. 17 Juin Média (Boulogne Billancourt), Transparences Production (Issy-les-Moulineaux).

HINDMARCH Carl. 2004. *Le tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosette*. Série documentaire. 50 minutes. Coll. Ces jours qui ont changé le monde.

HORN Olivier. 2003. *Les momies du Taklamakan*. Documentaire. 54 minutes. Arte France (Issy-les-Moulineaux), CNRS Images/Média (Meudon), Archipel Productions (France), Gédéon Programmes (Saint Ouen)

JAMPOLSKY Marc. 1998. *Le passé retrouvé : Pompéi*. Reportage. Coll. Les nouveaux mondes. 93 minutes. France 2 (Paris), Gédéon Programmes (Saint Ouen).

JAMPOLSKY Marc. 2004. *Novgorod lettres du Moyen-Âge*. Série documentaire. 52 minutes. Arte France (Issy-les-Moulineaux), Gédéon Programmes (Saint Ouen), Archipel Productions (France).

JAUBERT Alain. 2002. *Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères (70 avant JC)*. Série documentaire. Coll. Palettes. 30 minutes. Arte France (Issy-les-Moulineaux), Réunion des musées nationaux (Paris), Palette Production (Paris), Musée du Louvre (Paris), Centre national de la recherche scientifique (Paris).

KOVACS Serge, SEVASTOS Gilles (Journalistes auteur du reportage). 2000. *Ötzi, L'Homme de Glace*. Reportage. Coll. Archimède. 20 minutes. La Sept Arte (Issy-les-Moulineaux), Ex Nihilo (Paris), Aune Productions (Paris).

LAMBERT Tim. 2008. *Neandertal code*. Documentaire. 81 minutes. France 5 (Issy-les-Moulineaux), Wall to Wall Media Limited (Grande Bretagne), National Geographic Channel (Paris).

MALATERRE Jacques. 2005. *Homo Sapiens, La naissance d'un nouvel homme*. Documentaire. 49 minutes. France 5 (Commanditaire, Issy-les-Moulineaux), MFP Multimédia France Productions (Paris).

MALATERRE Jacques. 2006. *Homo Sapiens*. Docufiction. 95 minutes. Boréales Productions (Paris), Pixcom (Canada), France 3 (Paris), France 5 (Issy-les-Moulineaux), France 3 TSR (Genève), Radio Télévision Belge de la Communauté Française (Bruxelles), To do Today Productions (Belgique), Zweites Deutsches Fernsehen (Mayence), Rainbow Films (Paris).

MARIE Michel. 1986. *Autopsie d'une momie*. Documentaire. 26 minutes. MCR Production, (Lyon), France Régions 3 Lyon (Lyon).

MARR Pati, SCHWARTZ Johanna, HEPTON Bruce. 2006. *Stonehenge grandeur nature*. Docufiction. 80 minutes.

MAVIC Florence (Journaliste auteur du reportage). 1995. *Les secrets de la momie*. Magazine. Coll. Envoyé spécial. France 2 (Paris).

MONTANAY Jean-Pierre (Journaliste auteur du reportage). 2005. *La Malédiction des Glaces*. Reportage. Coll. Sept à huit. 8 minutes. Télévision Française 1 (Boulogne), Éléphant et Compagnie (Paris).

MORELLI di Popolo Mario. 1999. *An 1000*. Reportage. 25 minutes. Coll. E=M6. VM Production (Paris), Métropole Production (Neuilly sur Seine).

ORR Alicia. 2004. *Le dernier jour de Pompéi*. Documentaire. 51 minutes. France 5, (Commanditaire), British Broadcasting Corporation (Londres), Discovery Channel (Etats Unis), Norddeutscher Rundfunk (Hambourg), France 2 (Paris).

PORTICHE Roland. 1998. *La préhistoire Comme Si Vous Y Étiez*. Reportage. 55 minutes. Coll. Les grandes énigmes de la science. France 2 (Paris), VM Production (Paris).

PORTICHE Roland. 2000. *Les Vikings à l'assaut du monde*. Reportage. 51 minutes. Coll. Les grandes énigmes du passé. France 2 (Paris), VM Production (Paris).

RAGOBERT Thierry. 1998. *Les Origines de l'Homme* : la piste d'Abel. Série documentaire. 52 minutes. Gédéon Programmes (Saint Ouen), France 3 (Paris), France 2 (Paris), ELF (Paris).

RAGOBERT Thierry. 1999. *L'énigme des Nascas*. Documentaire. 51 minutes. Gédéon Programmes (Saint Ouen), La Sept Arte (Issy-les-Moulineaux), Discovery Channel (États Unis), British Broadcasting Corporation (Londres).

SEVASTOS Gilles. 2003. *Sous les pavés, le Moyen-Âge*. Série documentaire. Coll. Les grandes questions scientifiques. 52 minutes. Arte France (Issy-les-Moulineaux), Ex Nihilo (Paris), Aune Productions (Paris).

STINE Pierre. 2003. *À la recherche du Pharaon Perdu*. Documentaire / docufiction. 53 minutes. France 3 (Paris), Gédéon Programmes (Saint Ouen), Discovery Channel (Etats Unis), Nippon Hoso Kyokai (Tokyo).

TALLEY Steven. 2004. *Momies de Chine en chair et en os*. Documentaire. 42 minutes. Arte France (Issy-les-Moulineaux), Saint Thomas Productions (Aix en Provence).

TIGNÈRES Serge. 2005. *Grandeur et décadence*. Série documentaire. 50 minutes. Coll. L'empire romain. France 5 (Issy-les-Moulineaux), Gédéon Programmes (Saint Ouen), Nippon Hoso Kyokai (Tokyo).

TIXIER Alain. 1999. *Les Momies du Désert*. Reportage. 14 minutes. Coll. Exploration planète. France 2 (Paris), Gédéon Programmes (Saint Ouen), Duran Production (Levallois Perret), La Cinquième (Issy-les-Moulineaux)

Les émissions ou fictions hors corpus

2005. Émission *Arrêt sur images* du 16 janvier 2005. France 5.

2004. Émission *Plus clair* du 18 septembre 2004. Canal +.

2004. Émission *Plus clair* du 4 avril 2004. Canal +.

2004. Émission *Plus clair* du 6 mars 2004. Canal +.

1966. *Les Magdaléniens*. Émission de la télévision scolaire française.

ANNAUD Jean-Jacques. 1981. *La guerre du feu*. 96 minutes. Belstar Production, Stéphan Films, Famous Players, International Cinemedia Centre Ltd., Royal Bank of Canada et Ciné Trail

BONT Jan De. 2003. *Lara Croft : Tomb Raider, le berceau de la vie*. 117 minutes. Paramount Pictures / BBC.

BOUCHAREB Rachid. 2006. *Indigènes*. Tessalit Productions, co-produit avec France 2, France 3 Cinéma, Kiss Films, StudioCanal, Taza Productions, Tassili Films, Versus Production et SCOPE Invest.

BREUGNOT Pascale, LECLAIRE Serge. 1985. Émission *Psy Show*.

BUÑUEL Luis. 1933 (première version). *Terre sans pain*. Documentaire. Noir et Blanc. 30 minutes.

CASERINI Mario, RODOLFI Eleuterio. 1913. *Les Derniers Jours de Pompéi [Gli Ultimi giorni di Pompéi]*. Fiction. Noir et blanc. 100 minutes.

CHERRY Marc. Depuis 2004. *Desperate Housewives*. 6 saisons de 21 épisodes de 41 minutes. Diffusés sur Canal + et M6. Marc Cherry, Michael Edelstein, Tom Spezialy, Charles Pratt Jr.

DALE Richard. 1997. *Diana, les derniers jours d'une princesse*. 52 minutes. Diffusé le 31 août 1997 sur TF1.

FIRESTONE Jay et GRANT Gil. 1999-2002. Série *Sydney Fox l'aventurière*. 3 saisons. Jay Firestone et Adam Haight.

FLAHERTY Robert J. 1922. *Nanouk l'esquimau*. Documentaire. Noir et Blanc. 70 minutes.

FREUND Karl. 1932. *La momie*. 73 minutes. Carl Laemmle Jr.

FULCI Lucio. 1982. *La malédiction du pharaon*. 89 minutes. Production Fulvia Film

GOODWINS Leslie. 1944. *La malédiction de la momie*. 62 minutes.

GRAHAM Matthew et PHAROAH Ashley. 2008. Série *Bone Kickers*. 1 saison. Mammoth Screen Ltd / Monastic Productions.

HUNT Peter R. 1984. Mini-série *The last days of Pompeii [Les derniers jours de Pompéi]*. 3 épisodes. Centerpoint.

KAUFFMAN Marta et CRANE David. 1994-2004. Série *Friends*. 10 saisons. Warner Bross.

LALOU Étienne (commentateur). 1959. *Temples de Nubie*. Collection *Cinq colonnes à la Une*, 3minutes 49. Diffusé le 4 décembre 1959 sur la Une.

LÉVY-KUENTZ François. 1999. *Émission Pi=3,14* : Application, vestige du Moyen-Âge, du 16 janvier 1999. 7 minutes. France 5. Ex Nihilo Productions.

L'HERBIER Marcel (de), MOFFA Paolo. 1948. *Les derniers jours de Pompéi*. 110 minutes.

LOPEZ Frédéric. Depuis 2004. *Rendez-vous en terre inconnue*. Épisodes de 2 heures. Diffusé par France 2 et France 5. Bonne pioche production.

MAGGI Luigi, AMBROSIO Arturo. 1908. *Gli Ultimi giorni di Pompéi [Les derniers jours de Pompéi]*. Società Anonima Ambrosio, 13 minutes.

MALATERRE Jacques. 2003. *L'odyssée de l'Espèce*. Docufiction. 90 minutes. Boréales Productions (Paris), Pixcom (Canada), France 3 (Paris), France 5 (Issy-les-Moulineaux), France 3 TSR (Genève), Radio Télévision Belge de la Communauté Française (Bruxelles), To do Today Productions (Belgique), Zweites Deutsches Fernsehen (Mayence), Rainbow Films (Paris).

MALATERRE Jacques. 2007. *Le sacre de l'homme*. Docufiction. 90 minutes. Boréales Productions (Paris), Pixcom (Canada), France 3 (Paris), France 5 (Issy-les-Moulineaux), France 3 TSR (Genève), Radio Télévision Belge de la Communauté Française (Bruxelles), To do Today Productions (Belgique), Zweites Deutsches Fernsehen (Mayence), Rainbow Films (Paris).

MARTON Lajos. 2002. *Il faut tuer De Gaulle*. 90 minutes. Diffusé le 9 juin 2005 sur TF1

MULCAHY Russell. 1998. *La malédiction de la momie*. 115 minutes. Metropolitan Filmexport, Sylvio Muraglia, Daniel Sladek.

RHIMES Shonda. Depuis 2005. *Grey's Anatomy*. 6 saisons de 21 épisodes de 42 minutes. Diffusé sur TF1. ABC Television Studio, Shondaland.

POUBEL Patrick. 2008. *Human Bomb*. Diffusé le 25 septembre 2008 sur France 2.

SAUVAGEOT Pierre-André. 2004. *Yves Le Bechenec, Archéologue en Seine-Saint-Denis*. Documentaire. 51 minutes. ADR Productions.

SCHOEDSACK Ernest, COOPER Merian C. 2003 [1935]. *Les derniers jours de Pompéi*. Éditions Montparnasse, Noir & blanc.

SOMMERS Stephen. 1999. *La momie*. 124 minutes. Alphaville Films / Universal Pictures.

SOMMERS Stephen. 2001. *Le retour de La momie*. 130 minutes. Universal Pictures.

SPIELBERG Steven. 1981. *Les aventuriers de l'arche perdue*. 115 minutes. Frank Marshall, George Lucas, Howard Kazanjian.

SPIELBERG Steven. 1984. *Indiana Jones et le temple maudit*. 118 minutes. George Lucas, Robert Watts, Frank Marshall, Kathleen Kennedy.

SPIELBERG Steven. 1989. *Indiana Jones et la dernière croisade*. 126 minutes. George Lucas, Robert Watts, Frank Marshall, Kathleen Kennedy.

SPIELBERG Steven. 2008. *Indiana Jones et le royaume du crâne de cristal*. 123 minutes. George Lucas, Frank Marshall, Kathleen Kennedy.

TAYLOR Tim. 1994- .. . *Time Team*. 208 épisodes. Tim Taylor.

WEST Simon. 2001. *Lara Croft : Tomb Raider*. 101 minutes. Paramount Pictures / Mutual Film Company.

WRIGHT Brad, GLASSNER Jonathan. 1997-2007. Série *Star Gate SG1*. 10 saisons. Robert C. Cooper, Brad Wright.

ZUIKER Anthony. Depuis 2000. *Les experts*. Série de 10 saisons de 21 épisodes, 42 minutes. Alliance Atlantis et CBS Paramount Television.

INDEX DES FIGURES ET ILLUSTRATIONS

Graphiques concernant l'étude du corpus de référence. Répartition des émissions du corpus en fonction :

- *des années de diffusion* (graphique 1), p.60.
- *des genres définis par l'INA* (graphique 2), p.61.
- *de la chaîne de diffusion* (graphique 3), p.61.
- *des horaires de diffusion* (graphique 4), p.62.
- *des thématiques définies par l'INA* (graphique 5), p.63.
- *du rôle plus ou moins central de l'archéologie dans l'émission* (graphique 6), p.64.
- *de la forme d'intervention de l'archéologie dans l'émission* (graphique 7), p.65.
- *des sujets des émissions* (graphique 8), p.66.
- *des sujets des émissions (sujets généraux)* (graphique 9), p.66.
- *de la région du monde* (graphique 10), p.67.
- *des principaux pays représentés* (graphique 11), p.68.
- *de l'époque en question dans les émissions* (graphique 12), p.69.

Graphiques concernant l'étude menée sur le corpus de 51 émissions. Répartition des émissions du corpus en fonction :

- *de leur genre* (graphique 13), p.243.
- *de leur durée* (graphique 14), p.244.
- *de leur horaire de diffusion* (graphique 15), p.244.
- *de leur chaîne de diffusion* (graphique 16), p.245.
- *de leur audience* (graphique 17), p.245.
- *du public ciblé (estimation)* (graphique 18), p.246.
- *des entités présentes dans les émissions* (graphique 19), p.247.
- *de leur « relationnalité »* (graphique 20), p.248.

Figures sur la notion de figure et de relationnalité :

- *Représentation schématique des quatre niveaux d'analyse dans l'émission* (figure 1), p.170.
- *Représentation schématique de la constitution des figures de médiation* (figure 2), p.228.
- *Représentation schématique de la centration-objet* (figure 3), p.252.
- *Représentation schématique de la célébration de la trouvaille* (figure 4), p.260.
- *Représentation schématique de la célébration de la mise en images* (figure 5), p.293.
- *Représentation schématique de la symbiose avec le passé* (figure 6), p.309.
- *Répartition de quelques documentaires et docufictions en fonction de critères habituellement attribués aux docufictions* (figure 7), p.346.

Photographies :

- *Deux exemples de moulage de corps humain sur le site de Pompéi,* p.176.

Plans extraits des films :

- *À la recherche des origines de l'homme* (« Les aventuriers de l'archéologie moderne »), p.275, 275, 285, 290.
- *À la recherche du pharaon perdu*, p.316, 321, 322, 353, 355.
- *Archéologie sous-marine* (« Exploration planète »), p.276.
- *Au temps de l'empire romain,* p.289, 289.
- *Autopsie d'une momie* (« Les nouveaux Sherlock Holmes »), p.273, 274.
- *Cd-Rom Pompéi* (« E=M6 »), p.304.
- *Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères* (« Palettes »), p.254, 255, 255.
- *Construire et vivre à Pompéi*, p.208, 271.
- *Homo Sapiens,* p.327, 328, 330, 331.
- *L'énigme des Nascas,* p.263, 263, 264, 265, 266, 268.
- *La planète des hommes* (« E =m6 »), p.301, 305, 356.
- *La préhistoire comme si vous y étiez* (« Les grandes énigmes de la science »), p.294, 302, 304.
- *Lascaux le ciel des premiers hommes,* p.285.
- *Le biface* (« Archimède »), p.254.

- *Le crépuscule des Dieux,* p.316, 319, 324.
- *Le dernier jour de Pompéi,* p.196, 196, 197, 205, 327.
- *Le grand voyage de l'homme,* p.262.
- *Le mystère de nos origines,* p.267, 267, 267, 274, 280, 286, 287, 287, 287, 288, 357.
- *Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans*, p.314, 315.
- *Le tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosette,* p.279, 280.
- *Les momies du peuple des nuages,* p.275, 277.
- *Les momies du Taklamakan*, p.290.
- *Les mystères de Pompéi,* p.206, 207, 272.
- *Les origines de l'Homme : la piste d'Adel,* p.278, 290.
- *Les Vikings à l'assaut du monde* (« Les grandes énigmes de la science »), p.300, 305.
- *Momies de Chine en chair et en os,* p.284.
- *Momies du Désert* (« Exploration planète »), p.276.
- *Neandertal code, p.317, 356*.
- *Novgorod lettres du Moyen-Âge,* p.314, 318, 320.
- *Ötzi autopsie d'un meurtre,* p.284.
- *Ötzi est-il mort assassiné ?* (« On vous dit pourquoi »), p.304.
- *Ötzi l'homme de glace* (« Archimède »), p.262, 286.
- *Ötzi la malédiction des glaces* (« Sept à Huit»), p.304.
- *Pompéi* (« Des racines et des ailes »), p.297, 300, 301.
- *Pompéi* (« L'aventure humaine »), p.257, 257.
- *Pompéi* (« Les nouveaux mondes »), p.296, 296, 299.
- *Pompéi le dernier secret*, p.273.
- *Stonehenge grandeur nature,* p.284.
- *Sur les traces des pharaons* (« Quelle aventure ! »), p.298.
- *Trésors au rayon X,* p.276.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements **7**

Sommaire **11**

Avant-propos **15**

Une démarche exploratoire... 15
... au croisement des SIC et de la muséologie 16

Introduction générale **19**

Une approche communicationnelle de la relation au passé 19
Les enjeux identitaires, symboliques et patrimoniaux de la question 20
Une approche du fait filmique 22
Une approche « feuilletée » 23
Une structure en sept chapitres et trois parties 24

PREMIÈRE PARTIE - LES IMPÉRATIFS DE LA CONSTRUCTION D'UNE RELATION AU PASSÉ ET À L'HOMME DU PASSÉ **27**

Introduction de la première partie **29**

Chapitre Premier - L'archéologie, sa diffusion et sa place à la télévision **31**

1. Le rôle et les spécificités de l'archéologie dans la relation au passé 31
1.1. La place des vestiges et de l'archéologie dans la relation au passé 31
1.1.1. Le « regard patrimonial » : un construit social et communicationnel *32*
1.1.2. Le processus de patrimonialisation ou comment un objet devient une médiation du passé *32*
1.1.3. La nécessité d'une interprétation des vestiges pour instaurer une relation au passé *34*
1.2. L'archéologie, un objet complexe et aux enjeux multiples 36
1.2.1. Une activité millénaire mais une science récente *36*
1.2.2. L'utilitarisme de l'archéologie des premières heures *37*
1.2.3. Un objet difficile à définir et donc à communiquer *38*
2. Les particularités de l'archéologie qui agissent sur les formes de sa diffusion 39
2.1. Adhésion du public et méfiance des archéologues 39
2.1.1. Le public de l'archéologie : un objet relativement peu étudié *39*
2.1.2. Un hypothétique succès populaire lié à une forte présence dans les médias *40*
2.1.3. La diffusion de l'archéologie, une nécessité d'abord pour les archéologues *42*

2.1.4. Mais un mécontentement général du côté des scientifiques *43*
2.2. L'importance de l'imaginaire dans la science archéologique 44
2.2.1. Des représentations récurrentes dans les discours sur l'archéologie *45*
2.2.2. Une « matrice culturelle de représentations » *46*
2.2.3. Les raisons ontologiques et historiques de la formation d'une matrice de représentations *47*
2.2.4. Trois réactions face à l'imaginaire archéologique *50*
2.3. L'archéologie à la télévision et le point de vue des archéologues 52
2.3.1. La méfiance des archéologues vis-à-vis de la télévision *52*
2.3.2. Une méconnaissance des dispositifs télévisuels avant tout *53*
2.3.3. La longue histoire de l'archéologie à la télévision *54*
2.3.4. Une variété de formes de présence de l'archéologie à la télévision *56*
3. Un aperçu de l'archéologie à la télévision de 1995 à 2008 59
3.1. Le flux de l'archéologie à la télévision 60
3.1.1. Données générales sur le flux des émissions et le contexte de diffusion *60*
3.1.2. Des émissions pour tous types de publics *61*
3.1.3. Des émissions variées pour l'archéologie *63*
3.1.4. Le contenu des émissions : lieux et époques de l'archéologie télévisée *67*
3.1.5. L'étude des titres des émissions *70*
3.2. Les critères influant sur les modes de représentation de l'archéologie 71
3.2.1. L'influence des chaînes *71*
3.2.2. L'influence de la période de diffusion *72*
3.2.3. L'influence des genres *73*
Conclusion du chapitre I 74

Chapitre II - Construire une relation au passé : l'altérité et l'absence 77

1. La relation à l'altérité : une série de tensions à résoudre 77
1.1. Établir une relation à un autre dans le passé : significations et difficultés 78
1.1.1. Penser l'autre pour se penser soi-même *78*
1.1.2. Parler du passé : un miroir tendu au monde contemporain *79*
1.1.3. Une nécessaire distance : le rôle de l'observateur *80*
1.2. La télévision, objet relationnel : un jeu de distance et de proximité 81
1.2.1. La télévision et son contexte de réception : un « terminal relationnel » *81*
1.2.2. Un contexte concurrentiel qui accentue la recherche de proximité *84*
1.3. Une évolution vers l'intime dans la mise en exposition des savoirs sur l'autre 85
1.3.1. Le rapport à l'autre dans les discours anthropologiques muséaux *86*
1.3.2. La mise en exposition de l'archéologie et la tendance à la reconstitution *89*

1.3.3. La visite guidée et les reconstitutions historiques ... *91*
1.3.4. La télévision et l'orientation vers l'intime ... *93*
2. Les spécificités médiatiques de l'objet : représenter l'absence à la télévision ... 95
2.1. Représenter le passé à l'image : un choix avec des conséquences ... 95
2.1.1. Plusieurs possibilités pour évoquer l'homme du passé ... *95*
2.1.2. Un choix qui pose potentiellement problème ... *97*
2.2. Le cas du docufiction : un « genre » récent qui pose différents problèmes ... 98
2.2.1. Une difficulté générale à définir le « docufiction » ... *98*
2.2.2. Les critiques à l'égard du docufiction : le danger du mélange ... *101*
2.2.3. La représentation du passé ne pose donc pas toujours problème ... *104*
2.3. L'usage de la « fiction » par l'archéologie ... 105
2.3.1. La fiction archéologique n'est pas un mensonge ... *106*
2.3.2. Une nécessaire part de fiction dans le discours sur l'autre : la construction d'un monde sémantique *107*
2.3.3. L'Histoire est une narration comme les autres ... *109*
2.3.4. La fiction est d'abord un problème d'énonciation ... *110*
2.3.5. Qu'entendre finalement par « fiction » ? Quand est-elle susceptible de poser problème ? ... *113*
Conclusion du chapitre II ... 114
Conclusion de la première partie ... 115

DEUXIÈME PARTIE - ANALYSER LA CONSTRUCTION DE LA RELATION AU PASSÉ ... 119

Introduction de la deuxième partie ... 121

Chapitre III - Les apports de la notion de médiation pour analyser des émissions de télévision. 123

1. Considérer les émissions d'archéologie comme des dispositifs de médiation ... 123
1.1. Les diverses acceptions de la notion de médiation ... 124
1.1.1. Une courte histoire de la notion de médiation ... *124*
1.1.2. Trois usages du terme ... *125*
1.1.3. La médiation : un processus de création de sens grâce à un tiers ... *126*
1.2. Médiation *versus* médiatisation ... 127
1.3. Un dispositif socio-sémiotique : un intérêt pour le cheminement de la relation au passé ... 129
1.3.1. Le dispositif de médiatisation : de la relation à l'usage de la relation ... *129*
1.3.2. La construction d'une relation en plusieurs temps ... *130*
2. Une approche des émissions qui rende possible l'analyse du processus de médiation ... 131
2.1. L'analyse des émissions de télévision : l'héritage d'une tradition ... 131
2.1.1. L'influence des études sur le film cinématographique ... *132*
2.1.2. Les spécificités de l'analyse des émissions de télévision ... *133*
2.2. L'approche des émissions de télévision comme discours ... 134

2.2.1. L'approche sociologique versus l'approche des sciences du langage *135*
2.2.2. Les émissions de télévision : texte ou discours *135*
2.2.3. L'approche sémiopragmatique comme approche du discours *137*
3. Saisir le processus de médiation par l'analyse de quatre niveaux du discours 140
3.1. Premier niveau : les représentations sociales, une relation aux mondes 140
3.1.1. Approche de la notion de représentation sociale *140*
3.1.2. La représentation sociale comme élément de la médiation *141*
3.1.3. Repérer les représentations sociales : l'analyse de contenu thématique *143*
3.2. Deuxième niveau : l'énonciation, marque de la relation entre les partenaires de la communication 145
3.2.1. Définitions et positionnement dans le champ de l'énonciation *146*
3.2.2. L'énonciation comme élément de la médiation *149*
3.2.3. L'analyse de l'énonciation : repérer les marques *151*
3.3. Troisième niveau : la textualité, une relation entre les éléments de l'émission 156
3.3.1. Définir un cadre d'analyse du texte *156*
3.3.2. Narrativité et médiation *160*
3.3.3. L'analyse de la textualité des émissions grâce aux outils de la narratologie *162*
3.4. Quatrième niveau : la référentialité, une relation aux univers de référence 165
3.4.1. La notion de référentialité comme base du processus de médiation *166*
3.4.2. Analyser la référentialité de l'émission *167*
Conclusion du chapitre III 169

Chapitre IV - L'analyse sémiopragmatique d'un corpus test sur Pompéi 173

1. Constitution du corpus test et déroulement de l'analyse 173
1.1. La sélection du corpus test 174
1.1.1. Les critères de sélection des émissions *174*
1.1.2. Le choix et les spécificités du thème de Pompéi *175*
1.1.3. Un corpus diversifié de treize émissions *177*
1.2. Les outils et le protocole d'analyse des émissions 178
1.2.1. Les outils de citation des émissions *178*
1.2.2. L'analyse du corpus : six étapes *180*
2. Exemple de résultats tirés de l'analyse du corpus test : un focus sur trois émissions 182
2.1. Analyse du paratexte des émissions 183
2.1.1. Les données matérielles de la diffusion et la promesse *183*
2.1.2. Les titres des émissions *184*
2.2. Analyse de la matérialité des émissions 185
2.2.1. La matérialité du film Le dernier jour de Pompéi *185*

2.2.2. La matérialité du film Les mystères de Pompéi *187*
2.2.3. La matérialité de Construire et vivre à Pompéi *187*
2.3. Analyse de la textualité des trois émissions 188
2.3.1. Le contenu et le montage *188*
2.3.2. Les entités en présence dans les trois films *193*
2.4. Analyse des relations énonciatives dans ces trois émissions 201
2.4.1. Les marques de l'énonciateur *201*
2.4.2. Les codes d'implication du spectateur *203*
2.5. Analyse thématique des représentations sociales des trois émissions 204
2.5.1. Les représentations incarnées par l'homme du passé *204*
2.5.2. Les représentations de l'archéologue *205*
2.5.3. Les représentations du vestige *208*
2.6. Analyse référentielle des trois émissions 209
2.7. Synthèse de cette analyse sur trois films 211
2.7.1. Le dernier jour de Pompéi *: une relation d'identification à l'homme du passé* *211*
2.7.2. Les mystères de Pompéi *: une relation feuilletée au passé, centrée sur l'archéologue* *212*
2.7.3. Construire et vivre à Pompéi *: une relation didactique et un passé inexistant* *212*
3. Les résultats de l'analyse des treize émissions du corpus test 213
3.1. Des similitudes et des différences entre ces treize émissions : contraintes et stratégies 213
3.1.1. Des récurrences : les « entités » des émissions et leurs mondes de référence *214*
3.1.2. Les différences : de l'ordre de la stratégie *215*
3.2. La « figure » : un outil pour saisir la construction d'une relation au passé 220
3.2.1. Les figures dans le corpus test sur Pompéi *221*
3.2.2. La figure : une forme qui a un rôle à jouer dans le discours *222*
3.2.3. En résumé, la figure comme pivot du monde *225*
Conclusion du chapitre IV 228
Conclusion de la deuxième partie 229

TROISIÈME PARTIE - LES DIFFÉRENTES CONSTRUCTIONS EXISTANTES DE LA RELATION AU PASSÉ .. 231

Introduction de la troisième partie 233

Chapitre V - Conception de l'outil de recueil des données et systématisation de l'étude.. 235

1. Constitution d'une grille d'analyse et d'un corpus d'étude 235
1.1. La constitution et l'usage de l'outil de recueil de données 235
1.1.1. La constitution d'un questionnaire pour le recueil des données *236*
1.1.2. Le recueil d'imagettes et de citations *238*
1.1.3. Le traitement des données : une approche à la fois quantitative et qualitative *239*

1.2. La constitution du corpus de cinquante et une émissions 240
1.2.1. Les critères de choix des émissions 241
1.2.2. Données générales sur le corpus 243
2. Constitution de quatre groupes d'émissions en fonction des figures 246
2.1. Les entités présentes dans les émissions du corpus 246
2.2. La classification des émissions en quatre groupes en fonction du repérage de la figure-pivot 247
Conclusion du chapitre V 249

Chapitre VI - Quatre constructions possibles d'une relation au passé 251

1. Le vestige est la figure-pivot : la « centration-objet » 252
1.1. Degrés et formes de la centration-objet : une relation centrée sur le vestige 252
1.2. Les modalités de construction d'une relation de contemplation de l'objet 252
1.2.1. Une esthétique documentaire 253
1.2.2. La place du vestige : une décontextualisation favorisant la délectation 253
1.2.3. Deux possibilités : le rôle du mode de représentation du passé 256
1.3. Les effets potentiels de la construction d'une relation cognitive et imaginaire au passé 258
2. L'archéologue est la figure-pivot : la « célébration de la trouvaille » 259
2.1. Degrés et formes de la célébration de la trouvaille : une relation feuilletée et centrée sur le travail de l'archéologue .. 259
2.2. Modalités de la construction d'une relation au passé fondée sur l'archéologue 260
2.2.1. Données d'ordre général sur ces émissions 261
2.2.2. L'archéologie : un savoir en élaboration qui donne un accès par paliers au passé 262
2.2.3. Le vestige : une figure de médiation 264
2.2.4. L'archéologue : la figure-pivot à laquelle s'attacher 269
2.2.5. Les marques d'implication du spectateur : un lien fort avec la démarche archéologique 280
2.2.6. La représentation de l'homme du passé dans ces émissions : deux sous-configurations de la relation au passé 281
2.3. Les effets potentiels de cette reconstruction : une relation de proximité avec l'archéologue plus qu'avec le passé 291
3. L'instance télévisuelle est la figure-pivot : la « célébration de la mise en images » 292
3.1. Degrés et formes de la célébration de la mise en images : une relationnalité feuilletée, qui met à distance le passé 293
3.2. Les modalités de construction d'une relation au monde télévisuel d'abord 293
3.2.1. Données d'ordre général sur ces émissions 293
3.2.2. L'instance télévisuelle comme figure-pivot 295
3.2.3. L'archéologie et l'archéologue : des savoirs tout faits 298
3.2.4. Le vestige comme entité 302
3.2.5. Un passé toujours mis à distance 303
3.3. Les effets potentiels de cette construction : une relation privilégiée avec le monde de la télévision 307
4. L'homme du passé est une figure-pivot : la « symbiose avec le passé » 308

4.1. Degrés et formes d'une relationnalité qui favorise un contact direct au passé 308
4.2. Modalités de construction de la symbiose avec le passé 309
4.2.1. Données générales sur ces émissions 309
4.2.2. L'archéologue et l'homme du passé comme figures-pivots 312
4.2.3. L'autre tout seul : deux émissions 324
4.3. Les effets potentiels de cette construction : une relation fusionnelle 332
Conclusion du chapitre VI 333

Chapitre VII - L'apport des notions de « relationnalité » et « figure » pour penser la relation à l'autre. 337

1. Un modèle pour penser la médiation du passé : relationnalité et figure 337
1.1. Qu'est-ce finalement que la relationnalité ? 337
1.1.1. Le terme « relationnalité » et ses acceptions habituelles 337
1.1.2. Les quatre relationnalités présentes dans le corpus : quelles différences pour la relation au passé ? 339
1.1.3. En fonction de quoi varie la relationnalité ? 341
1.1.4 L'importance des représentations circulantes sur l'archéologie dans la constitution de la figure. 343
1.2. L'usage de la reconstitution dans la construction d'une relation au passé 344
1.3.1. Un point sur les docufictions du corpus : rappel du contenu des films 344
1.3.2. Le problème du statut des images de reconstitution dépend d'abord de la relationnalité et de la figure-pivot... 347
2. Le fonctionnement des figures dans les relationnalités 348
2.1. Le glissement de la diégèse dans l'énonciation 348
2.1.1. Une voix, un locuteur 348
2.1.2. La figure-pivot et son instabilité 351
2.2. Le glissement de l'énonciation dans la diégèse 353
2.2.1. Un médiateur qui glisse dans la diégèse 353
2.2.2. D'autres types de collusions temporelles sans impact 356
Conclusion du chapitre VII 357
Conclusion de la troisième partie 358

Conclusion générale 361

L'approche générale de la question : rappels 361
Apports et limites de la méthode élaborée 363
Apports et limites sur la connaissance de l'objet 365
Apports et limites théoriques sur la notion de médiation 367
Élargissement et suites à donner au travail 370

Références bibliographiques et filmographiques (par ordre alphabétique) 373

Références bibliographiques 373
Filmographie 386

Références bibliographiques et filmographiques (par type de documents) 391

Références bibliographiques 391
Ouvrages 391
Mémoires de recherches 395
Articles dans revues 396
Contributions dans ouvrages 399
Communications publiées 400
Communications non publiées 401
Articles en ligne 402
Colloques et congrès 403
Rapports d'enquête 403
Documents sources 404
Références littéraires 404
Filmographie 405
Les émissions du corpus 405
Les émissions ou fictions hors corpus 407

Index des figures et illustrations 411

Table des matières 415

Annexes 425

ANNEXES

SOMMAIRE DES ANNEXES

Annexe 1 - Constitution et procédure d'analyse du corpus de référence V
Annexe 2 - Exemple de notices de film disponibles à l'Inathèque XIX
Annexe 3 - Extrait du corpus de 1977 émissions XXIII
Annexe 4 - Liste et résumés des 13 émissions du précorpus XXVII
Annexe 5 - Extrait de la retranscription de *Le dernier jour de Pompéi* XXXI
Annexe 6 - Le logiciel *MédiaScope* en cours d'utilisation XXXV
Annexe 7 - Un exemple de séquentialisation de film avec *MédiaScope* XXXVII
Annexe 8 - Exemple d'un fichier d'analyse du temps sur la bande son de *Les mystères de Pompéi* XLI
Annexe 9 - Les indicateurs d'analyse du précorpus sur Pompéi XLV
Annexe 10 - Questionnaire d'analyse du corpus de 51 émissions XLVII
Annexe 11 - Exemple de captures (imagettes et extraits de la bande son) recueillies LXIII
Annexe 12 - Liste et résumés des 51 émissions du corpus LXXIII
Annexe 13 - Tableau récapitulatif des genres, chaînes et contexte de diffusion des 51 émissions LXXIX

ANNEXE 1

CONSTITUTION ET PROCÉDURE D'ANALYSE DU CORPUS DE RÉFÉRENCE

Cette annexe décrit la procédure d'analyse du corpus de référence ainsi que les choix nécessaires à la constitution de ce dernier. Cette étape de la recherche est importante pour la connaissance du terrain mais ne répond pas directement à notre question. C'est pourquoi elle figure en annexe. La première section présente la méthodologie de l'étude (au sens de « discours sur la méthode ») et la seconde présente la constitution du corpus de référence.

1. Choisir une méthode d'analyse du flux

Pour analyser le flux d'émissions concernant l'archéologie, nous nous sommes d'abord tournée vers les études semblables et notamment celles utilisées par les archéologues et dans les SIC. Nous avons opté pour une méthode d'analyse quantitative, reposant sur des tris à plat et des tris croisés, mais aussi une étude des titres des émissions.

1.1. Les études existantes sur le flux de l'archéologie à la télévision

Généralement, l'archéologie à la télévision est approchée en termes d'« impressions » chez les archéologues (notamment chez Salmona, 1997 ; Pesez, 1997 ; Demoule et *al.*, 2002 ou encore les études présentée dans les actes du colloque *Archéologie et Médias : quelles représentations, quels enjeux ?* – Lemaître, Schall, 2009)[1] : aucune méthodologie n'appuie finalement le constat que « l'image de l'archéologie » est liée aux notions de rêve, d'aventure, de passion et de mystère. Le propos des archéologues n'est pas à proprement parler, de « démontrer » qu'il existe des images de l'archéologie ; mais plutôt de se servir de ce constat pour expliquer leur difficulté à communiquer. Néanmoins, quelques études plus « systématiques » existent.

L'article de Brigitte Lequeux (1988 : 23-40) étudie « la presse » en général (écrite, radiophonique et télévisée) sur deux périodes (1979-1982 et 1983-1986). L'archéologue procède à « une analyse des articles et émissions », pour obtenir des statistiques sur la place de l'archéologie dans les médias. Elle étudie la fréquence des principaux thèmes abordés (généralités, découvertes, protec-

[1] Les références auxquelles renvoient les annexes figurent dans la bibliographie du mémoire.

tion, administration, spectacles, diffusion, science et techniques), ainsi que les différentes formes de l'archéologie (archéologie subaquatique, fouilles), les thèmes les plus abordés (la chasse, la guerre, la richesse, le mystère, le rêve), les visions de l'objet (bel objet, objet de science), mais également les périodes et les lieux les plus abordés ; le tout en termes de fréquence (et non en termes qualitatif). On peut s'étonner de l'ampleur du corpus et surtout de son hétérogénéité. D'autre part, on ignore la manière dont l'auteure a procédé pour cette analyse et notamment les indicateurs retenus comme pertinents et la procédure précise de l'étude.

Une autre étude a été réalisée sur l'archéologie à la télévision sur une année de programmes publiés dans *Télérama* (Aubert, 2008). L'auteure compte 443 émissions, fictions comprises, qu'elle répartit selon les chaînes, heures, dates de diffusion et selon les termes employés dans leurs titres. Elle s'intéresse aussi aux périodes approchées dans ces émissions. Dans le cas de cette étude, toutes les émissions s'approchant de près ou de loin d'un thème archéologique ont été retenues sans distinction.

Dans le domaine des SIC, l'approche des représentations (de tel ou tel objet) à la télévision est plus systématique et les critères de sélection du corpus sont plus finement définis. Par exemple, Édouard Mills-Affif (2004) constitue un corpus d'analyse en ne retenant que certaines émissions évoquant les immigrés à la télévision (selon des critères thématique, de genre et de durée) et ce en vue de mettre en évidence des « pics » ou des « creux » dans les représentations en fonction du contexte politique et social de la diffusion. C'est alors le nombre d'émissions diffusées sur tel ou tel thème qui prime sur le contenu, la forme ou le contexte de diffusion des émissions. L'étude est ensuite complétée par l'étude sémiologique d'un corpus plus restreint.

Igor Babou (1999, 2004) enfin décrit avec précision les étapes nécessaires à l'élaboration d'une étude sur le flux télévisé des émissions sur le cerveau. C'est cet exemple que nous suivrons même si cette analyse n'est, pour le chercheur, qu'une étape dans la constitution d'un corpus de 56 émissions à étudier et qu'elle n'est pas considérée comme un niveau d'analyse en soi.

1.2. Une approche quantitative et qualitative

L'étude du flux télévisé sur l'archéologie peut permettre de dépeindre le terrain de l'analyse. Elle peut également être considérée comme un premier indice de la relation proposée au passé et à l'autre. La question qui se pose alors est : quelles portes d'entrée sont offertes vers le passé à la télévision, par l'intermédiaire de l'archéologie ?

1.2.1. Une approche quantitative de données contenues dans des notices sur les émissions

Plusieurs critères sont retenus pour l'analyse, à partir des notices résumant les émissions et disponibles au sein de l'Inathèque de France. On relève et on analyse ainsi : 1) des critères liés au contexte de diffusion (chaîne, heure, jour de diffusion, durée) ; 2) des critères ayant trait au contenu des émissions (époque et pays représentés, type d'archéologie – fouilles, archéologie sous-marine, etc. – place de l'archéologie dans l'émission). On procède ensuite à l'analyse quantitative de ces critères avec des tris à plat et des tris croisés (qui permettent de vérifier le poids de certaines variables, comme par exemple l'influence de la chaîne, sur les autres critères). La démarche est quantitative mais aussi qualitative au sens où elle repose sur une évaluation de ces critères grâce à l'analyse de chaque notice d'émission (nous y reviendrons juste après).

1.2.2. Une approche des titres

L'analyse du flux télévisuel de l'archéologie et de ses représentations peut également être appréhendée en partie grâce à l'étude des titres de ces émissions. Pour cette approche, nous nous sommes inspirée de l'étude réalisée par Hana Gottesdiener et Marie-Sylvie Poli (2008), sur les titres de 10453 expositions temporaires, de 1996 à 2006. Cette analyse porte sur la dimension sémantique des énoncés-titres, c'est-à-dire sur la langue et les représentations culturelles qui émanent des titres. Il ne s'agit pas seulement de peser le poids de tel ou tel thème, mais de comprendre la relation que les auteurs des titres souhaitent proposer aux visiteurs.

> « Les résultats de cette étude montrent que prendre pour objet de recherche les titres des expositions ne signifie aucunement se restreindre à faire du comptage lexical, ni à établir des typologies morphosyntaxiques ou grammaticales à partir de mots, sigles et chiffres qui composent l'expression langagière de ces titres. Au contraire, ces résultats prouvent combien les choix des mots et plus particulièrement des substantifs dans les titres des expositions temporaires sont des actes langagiers révélateurs des processus de communication évolutifs qui permettent de faire émerger les relations culturelles que les musées cherchent à instaurer avec tous leurs publics, y compris leurs pairs. » (*ibid.* : 82.)

Pour ce faire, les auteurs passent les titres des expositions sous le logiciel *Tropes* et observent les grandes thématiques qui en ressortent. Le logiciel permet de détecter les référents centraux du discours qui, par leur fréquence d'apparition, structurent l'univers langagier de ces derniers. Son fonctionnement repose sur l'Analyse Cognitivo-Discursive, qui est le prolongement de l'Analyse Propositionnelle du Discours (Ghiglione et Blanchet, 1991), dont l'unité de découpage est la proposition.

À partir de ce modèle, on peut soumettre l'ensemble des titres des émissions portant sur l'archéologie au logiciel *Tropes*, afin de dégager les principaux univers de référence présents dans les titres des émissions, mais aussi de comparer les univers de référence présents à certaines périodes,

sur différentes chaînes, ou bien selon la place plus ou moins centrale de l'archéologie dans les émissions.

2. La procédure de constitution du corpus de référence

La constitution du corpus de référence en soi est finalement le travail le plus fastidieux de cette étude. Comme on va le voir, l'Inathèque est un fabuleux outil pour les chercheurs qui travaillent sur la matière télévisuelle. Mais l'exploitation des données sur la télévision et la constitution du corpus restent difficiles pour plusieurs raisons. Les données recueillies doivent donc être approchées précautionneusement.

2.1. Les outils de recherche mis à disposition des chercheurs

2.1.1. L'INA et l'Inathèque

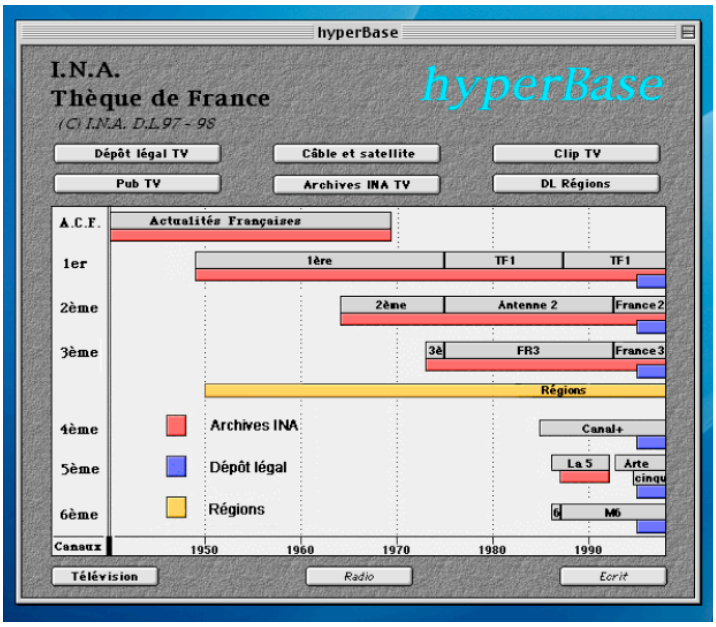
L'Institut National de l'Audiovisuel est l'institution qui sauvegarde, numérise et communique les archives de la radio et de la télévision française, soit plus de soixante-dix ans de programmes sonores et audiovisuels. Ces trois millions d'heures de programmes conservées représentent une source d'archives pour la production, la diffusion, l'édition, mais aussi la recherche et l'éducation. L'INA propose aussi un accès à une large bibliographie sur le sujet et des formations, stages et activités diverses autour de ce fond. Il reflète la volonté politique de doter la télévision française d'un service patrimonial.

L'Inathèque de France est l'interface qui permet d'accéder à ce fonds depuis 1995. Elle met à disposition des chercheurs, l'ensemble des programmes collectés au titre du dépôt légal de la radio et télévision. À l'heure actuelle, 90 chaînes de télévisions et 17 stations de radios sont enregistrées 24h/24h. Elle couvre la production radiophonique depuis 1933 et télévisuelle depuis 1940. Pour la télévision, on observe des fluctuations dans le dépôt des chaînes en particulier parce que l'extension du dépôt légal à la radiotélévision n'a été votée qu'en juin 1992, et que son décret d'application date de décembre 1993 (Babou, 1999).

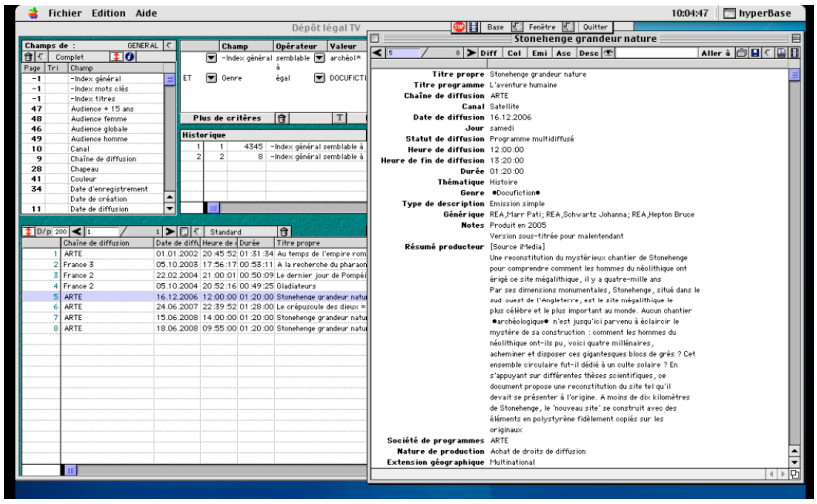
2.1.2. Hyperbase

Les chercheurs peuvent accéder à ce fond en interrogeant la base de données *Hyperbase*. Concernant la télévision, deux fonds principaux sont accessibles : les archives (depuis 1940) et le

dépôt légal (depuis 1995). On peut accéder aux archives de la télévision hertzienne et des chaînes du câble, du satellite et maintenant de la TNT.



Capture d'écran 1 : Page d'accueil de la Base de Données Hyperbase.



Capture d'écran 2 : Vue de la Base de Données Hyperbase – *Résultat d'une requête (gauche de l'écran) et vue sur la notice d'une émission (droite de l'écran).*

L'outil permet une recherche simple ou multicritère, à partir de notices décrivant chaque émission (comprenant les genre, titre, heure de diffusion, thème, résumé, etc.). Ces notices sont rédigées par des documentalistes après visionnement des émissions et présentent des champs et rubriques spécialisés pour chaque type d'information et des index[2] fondés sur un thésaurus établi au fur et à mesure, depuis la mise en place du dépôt légal. La manipulation de l'outil requiert une

[2] Les index sont des listes ordonnées de mots ou expression figurant dans le champ sélectionné.

formation avec un technicien de l'Inathèque. Une fois en main, l'outil permet de constituer un corpus d'émissions, de cumuler plusieurs requêtes, d'enregistrer le travail et également, de consulter les notices et commander les émissions pour les visionner.

2.2. Un corpus à approcher précautionneusement

2.2.1. Une idée approximative du flux

Avant de réaliser la recherche d'émissions sur *Hyperbase* ou sur toute autre base de données, il faut accepter l'impossibilité « d'y chercher une image fidèle du flux télévisuel. On peut tout au plus arriver à s'en faire une idée approximative » (Babou, 1999). D'abord, la manière dont est nourrie la base de données depuis sa création induit le fait que toutes les émissions ne sont pas recensées. Comme le signale Igor Babou, les enregistrements des trois premières chaînes n'ont commencé qu'en 1986 et en 1992 pour les trois autres et certaines périodes n'ont pas été couvertes pour certaines chaînes. Des grèves du secteur de l'audiovisuel ont rendu le dépôt des chaînes aléatoires. La privatisation de TF1 en 1986 a aussi réduit le champ de conservation obligatoire des documents audiovisuels. Enfin, l'indexation des fonds est en perpétuelle évolution, même à l'heure actuelle : ainsi, des émissions diffusées ces dernières années peuvent encore être ajoutées à la base de données. Des programmes échappent donc aux investigations du chercheur, comme certaines émissions produites par des chaînes étrangères et diffusées en France. Et puis les deux fonds « de 1975 à 1994 » et « de 1995 à maintenant » n'ont pas été constitués de la même manière et les résultats qu'on obtient pour ces périodes sont donc difficilement comparables. C'est pour cette raison que seules les émissions diffusées après 1995 sont retenues pour cette étude.

Si la base de données ne recense pas toutes les émissions diffusées, le chercheur rencontre également un second type de problèmes, lié à la manière dont est recensée l'information. Les notices auxquelles la base donne accès ont été rédigées par plusieurs documentalistes, après le visionnage des émissions. La notice repose donc uniquement sur le jugement et la compétence de son auteur (Babou, 1999). Des échanges permanents avec les techniciens et cadres de l'Inathèque nous ont permis de comprendre les failles de la base et qui sont d'ailleurs toujours en cours d'identification. Il arrive par exemple que la diffusion d'une émission conduise à la rédaction d'une nouvelle notice. Pour chacune des trois rediffusions de *À la recherche du pharaon perdu*[3], on dispose donc de trois fiches, avec trois résumés différents et parfois, des mots-clefs différents (ces trois fiches figurent en annexe 2). Autre exemple : les notices de certains films ne présentent pas de

[3] Deux versions de *À la recherche du pharaon perdu* existent : une longue et une courte. Cependant, quelques scènes sont ajoutées à la version courte et elles n'en changent pas radicalement le contenu.

résumés, comportent des fautes d'orthographe qui empêchent de les retrouver par une recherche par mot-clef, ou bien encore ne sont pas recensés sous le bon titre.

Ensuite, la recherche par mot-clef est problématique. Comme la plupart des recherches par mot-clefs sur base de données, elle produit beaucoup de bruit documentaire. Et puis, les informations des notices d'*Hyperbase* peuvent être subjectives (surtout pour les informations concernant le thème de l'émission, le genre, etc.). Il importe de rationaliser la recherche des émissions pour tenter d'objectiver les informations obtenues. En d'autres termes, une simple recherche par mots-clefs ne suffit pas à constituer un corpus homogène. Une réelle compétence doit naître chez le chercheur, au fil de sa fréquentation de l'Inathèque pour ne pas tomber dans l'illusion qui consisterait à croire que « tout » est à portée de main. Cette compétence doit servir à améliorer et relativiser les résultats obtenus.

2.2.2. Des restrictions imposées aux chercheurs

Comme le souligne Igor Babou (1999), il y a aussi les restrictions imposées au chercheur par la logique institutionnelle de l'INA : il n'est pas possible d'emprunter des films ou d'en consulter plus de dix en même temps, toutes les données que le chercheur sort de l'Inathèque sont contrôlées par un cadre (les notices par exemple ne peuvent pas être emportées) et les imagettes tirées des films sont volontairement de qualité moyenne. Le chercheur qui travaille sur des films doit donc passer de nombreuses heures à l'Inathèque, ce qui, avant 2009, posait un problème majeur aux provinciaux (puisque le seul centre de consultation était alors à la Bibliothèque Nationale de France à Paris)[4]. Enfin, et comme le souligne à nouveau Igor Babou, les « problèmes rencontrés lors d'une recherche effectuée à l'Inathèque ne concernent pas seulement l'accès à l'information ». Ce sont notamment des documents égarés, trop abîmés pour être lus, etc.

Si la recherche n'est donc pas sans obstacle, force est de reconnaître que l'outil est fantastique pour un chercheur travaillant sur l'audiovisuel et que les personnels de l'Inathèque font tout pour le rendre de plus en plus efficace. Il ne s'agit pas ici de critiquer un outil dont les failles sont par ailleurs déjà connues et reconnues. Il s'agit plutôt de garder à l'esprit que tout travail quantitatif sur un corpus d'émissions est soumis à des aléas qui le rendent plus fragile : il n'est pas possible d'obtenir un corpus complet des émissions de télévision sur l'archéologie, même si l'on peut croire à sa représentativité.

[4] En 2009-2010, six autres centres (Strasbourg, Lille, Lyon, Marseille, Toulouse, Rennes) ont ouvert ou vont ouvrir l'accès au fonds de l'INA en région.

2.3. Les critères d'exclusion et d'inclusion des émissions dans le corpus

Au regard des difficultés rencontrées pour établir un corpus pouvant, au mieux, refléter une « image du flux » (Babou, 1999), il est nécessaire de prendre un maximum de précautions assurant l'homogénéité et la cohérence du corpus. La première étape de ce fastidieux travail consiste à recueillir un maximum de notices d'émissions ayant trait de près ou de loin à l'archéologie, afin de sélectionner, dans un temps ultérieur, celles qui sont pertinentes pour l'étude. Nous verrons enfin comment constituer avec ces données, un document facilement manipulable.

2.3.1. La recherche générale dans Hyperbase : diminuer les silences

D'abord, signalons que seul le fonds hertzien a été consulté, parce que cela représente un corpus important mais gérable. Et puis, si à l'heure de l'écriture de cette thèse, l'audience des chaînes historiques est en baisse (face aux chaînes de la TNT notamment), ce n'était pas le cas durant la période retenue : elles constituaient alors l'offre de base de tout un chacun.

Ensuite, pour chercher les émissions portant sur l'archéologie, on procède à une recherche la plus large possible[5]. Le mot-clef « archéologie » ou « archéologue » ne figure pas nécessairement dans toutes les notices d'émission parlant d'archéologie. La recherche a donc été faite à partir de l'index général, avec la troncature « archéol* » (éliminant ainsi l'« archéozoologie » mais incluant « archéologue », « archéologie », « archéologique »). Cette requête permet d'obtenir les notices contenant cette troncature n'importe où dans la fiche (et donc pas seulement dans les mots-clefs mais également dans le titre, le résumé, le générique, etc.). Nous retenons donc comme émission sur l'archéologie, toute émission ou extrait d'émission (reportage), qui contient au moins une des entités suivantes : l'archéologue, l'archéologie, l'objet archéologique ou l'homme du passé. Les docufictions de Jacques Malaterre par exemple, ne présentant pas d'archéologue sont exclus de cette requête. Nous avons donc également fait une recherche avec la troncature « préhist* » (pour « préhistoire » ou « préhistorique »). On obtient alors plus de 5000 notices.

Cet ensemble de notices ne constitue pas encore un « corpus » étudiable : il n'est pas homogène et présente beaucoup de bruit documentaire[6]. La seconde étape est donc de diminuer ce bruit 1) en choisissant une série de critères déterminant ce qui est pertinent dans le corpus, et ce afin d'assurer une homogénéité des données et 2) en procédant à la lecture attentive des notices restantes pour s'assurer de la cohérence de l'ensemble des émissions retenues.

---

[5] Les fictions et les jeux ont été exclus d'emblée puisqu'on s'intéresse aux émissions authentifiantes.

[6] C'est-à-dire que les données qu'on accumule ainsi ne sont pas toutes pertinentes pour notre étude.

2.3.2. Les genres, les dates, les chaînes : cibler les émissions

La définition de critères permettant de délimiter le corpus est cruciale pour l'ensemble de l'étude et a été envisagé avec soin. Mais elle est toujours le fruit d'une succession de choix subjectifs, qui suppose évidemment un point de vue préexistant.

2.3.2.1. Les dates

On l'a dit : la période retenue pour l'étude s'étend de 1995 à 2008, pour une raison de cohérence dans les résultats obtenus d'abord. L'année 1995 correspond à l'application du dépôt légal, ce qui nous laisse penser qu'après cette date, la majorité des émissions diffusées figure dans la base. Le corpus est arrêté le 31 décembre 2008, dernier jour de l'année civile précédant l'écriture de ce mémoire. Cette période correspond également à l'apparition et au développement de genres hybrides tels que les docufictions. La période étudiée représente donc 14 ans de diffusions.

2.3.2.2. Les genres

Même si les genres ont tendance à se mélanger, François Jost propose de distinguer trois pôles : ludique, authentifiant, fiction (Jost, 1997). Seules sont retenues les émissions authentifiantes, qui prétendent offrir un regard réaliste sur le monde et qui engagent le spectateur dans un pacte ou une promesse d'authenticité. Nous excluons ainsi les émissions strictement ludique ou strictement fictionnelle. Une émission de notre corpus peut donc également être rattachée au pôle ludique ou au pôle fictionnel, si sa promesse première est d'être informative, authentifiante.

Les genres des émissions figurant dans les notices sont définis par des documentalistes. Il ne s'agit pas d'une donnée « objective » et des problèmes d'appellation se pose, notamment en ce qui concerne les docufictions. Par exemple, certaines diffusions de *À la recherche du pharaon perdu* sont catégorisées dans les documentaires et d'autres dans les docufictions. Et ces diffusions qualifiées de docufictions ont été catégorisées rétroactivement, en 2009. L'identification de ces problèmes permet de les rectifier manuellement.

Ensuite, la règle d'homogénéité du corpus (Bardin, 2001) a guidé l'exclusion des documents trop singuliers. Nous avons supprimé les formats trop atypiques comme les interprogrammes ou les formats dessins animés. Les reportages du JT (Journal Télévisé) sont également exclus : le propos du JT est tourné vers l'actualité, « vers les événements du jour » qui font nouvelles (Charaudeau, 1997). Par opposition, la promesse des autres genres (documentaires et reportages) est une promesse de lisibilité accrue avec une construction de l'espace et du temps en fonction du réel (Jost, 1999 : 46). Ces émissions concernent donc plus directement notre problématique, ou si l'on veut, la conservation de ces deux types d'émissions auraient provoqué une hétérogénéité dans le corpus.

2.3.2.3. Les chaînes

Nous avons enfin éliminé les émissions diffusées sur Canal + crypté parce qu'il s'agit d'une chaîne payante. Par commodité, les émissions de France 5 et Arte ont été conservées alors qu'elles se partagent en réalité un réseau hertzien (France 5 le matin de 5h à 18h59 et Arte de 19h à 4h59). Cette entorse augmente le nombre de diffusions, mais pas forcément le nombre d'émissions, qui sont souvent rediffusées sur ce cinquième canal.

3. L'analyse des notices et la sélection en fonction des résumés : supprimer le bruit restant

En suivant ces critères, on dispose de 3602 notices d'émissions, avec encore beaucoup de bruit documentaire. Cet ensemble de notices reste très hétérogène et de nombreuses références doivent encore être supprimées. Cette étape est la plus fastidieuse puisqu'elle suppose la lecture de chacune des notices. Cette lecture permet 1) de garder ou éliminer la notice dans le corpus, 2) de décrire le contenu de chaque film (la période archéologique concernée, le type d'archéologie, le pays dans lequel se déroule l'émission, le rôle plus ou moins central de l'archéologie, etc.). À ce moment encore, toute une série de choix délicats ont dû être faits pour obtenir un corpus cohérent.

La recherche par mot-clef induit le recueil d'émissions qui n'ont rien à voir avec le propos : des documentaires sur « la préhistoire du cinéma », un reportage sur l'« archéologie » du savoir chez Foucault, ou encore un reportage sur le « trésor » public ou la « fouille » au corps (les termes « fouilles » et « trésors » étant inclus dans le thésaurus sur l'archéologie). Ensuite, sont supprimées toutes les émissions où l'archéologie n'est pas vraiment l'un des sujets. Par exemple, des émissions où un archéologue intervient, mais pas en sa qualité d'archéologue (un archéologue qui refait sa maison, un archéologue qui s'exprime sur un plateau sur un sujet de société, etc.).

Un défaut de l'outil de création de la base de données de l'Inathèque provoque également des doublons. En effet, les magazines présentant un reportage concernant l'archéologie apparaissent deux fois dans la base : une notice concerne l'émission et une concerne le reportage. Ces doublons sont donc à éliminer[7].

Les émissions qui portent un titre peu évocateur et qui ne présentent pas de résumés dans la notice font l'objet d'une recherche sur Internet (afin d'obtenir des informations sur leur contenu). Celles que l'on ne retrouve pas sont supprimées de la base. Les émissions n'évoquant pas l'homme du passé, mais uniquement la faune et la flore préhistoriques sont également éliminées.

[7] Lorsqu'un ou deux reportages seulement concernent l'archéologie, on les conserve et on supprime la notice de l'émission. On évalue alors la durée du reportage en fonction du résumé quand la notice ne nous permet pas de l'évaluer avec certitude. Lorsque toute l'émission est composée de reportages sur l'archéologie, on supprime les notices des reportages et l'on conserve l'émission dans sa totalité.

À la fin de cette longue lecture, on obtient un corpus de référence relativement homogène de 1700 émissions ou reportages, ce qui représente 1977 diffusions (une émission peut être multi-diffusée). Nous intéressant au flux des émissions à la télévision, nous étudions les diffusions et rediffusions dans leur ensemble (les 1977 émissions).

2.3.4. La constitution de la base de données sous Excel

Ce travail a permis d'établir un fichier *Excel*[8]. Ce tableur permet la mise en place de volets déroulants facilitant l'automatisation de la saisie des contenus et la possibilité de réaliser des tableaux croisés dynamiques de manière simplifiée. Chaque émission occupe une ligne et 30 colonnes contiennent les données[9] liées au contexte de diffusion et au contenu de cette dernière (un extrait du corpus figure en annexe 3).

Pour uniformiser le recueil des données et simplifier leur traitement, des catégories descriptives ont été élaborées avant le traitement du corpus, pour simplifier l'étude statistique. On crée d'abord des fourchettes de durées[10] et d'heures de diffusion[11] ; puis une liste de choix est réalisée pour les périodes traitées[12] dans l'émission (une trentaine figure dans le menu déroulant) ; les régions traitées dans l'émission sont décrites dans cinq colonnes (dans la première, le continent[13] , dans la deuxième, la région du monde[14] ; et dans les trois suivantes, le ou les pays abordés dans l'émission) ; on évalue ensuite le type d'archéologie[15] qui est présenté dans le film et le sujet de l'émission[16] ; enfin, on évalue la position plus ou moins centrale de l'archéologie dans l'émission[17].

---

[8] Nous n'avons pas utilisé le logiciel mis à disposition des chercheurs à l'Inathèque (*Médiacorpus*) parce que cette phase de travail était bien trop longue pour être faite sur place, à l'Inathèque. C'est regrettable, parce que ce logiciel aurait par exemple permis de supprimer certains doublons de manière automatique.

[9] Ces données sont : le titre (titre propre, titre programme, titre collection), le genre et la thématique définis par l'INA, le jour, la date, la chaîne et l'heure de diffusion, la durée, le statut de diffusion (première diffusion, programme rediffusé), le chapeau de l'émission.

[10] De 0 à 1min/ De 1 à 2 min/ De 2 à 4 min/ De 4 à 8 min/ De 8 à 14 min/ De 14 à 23 min/ De 23 à 27 min/ De 27 à 40 min/ De 40 à 48 min/ De 48 à 57 min/ De 57 à 80 min/ De 80 à 92 min/ Plus de 92 min.

[11] 0h-7h / 7h-12h / 12h-15h/ 15h-19h/ 19h-22h/ 22h-0h.

[12] Premiers hommes, origines (hominidés), Paléolithique : les grottes, Préhistoire : paléolithique et néolithique, Égypte ancienne (6000-332 avant), Époque biblique en Terre biblique (1300 avant-70 après), Essor de Rome et Empire romain (753 avant - 476 après) (partout dans le monde), Époque Gallo-romaine, Empires Mayas et Aztèques (1400 avant-1697 après), Moyen-Âge Europe, Lumières et Temps modernes (1492-1914), Transversal, Autres périodes.

[13] Europe, Amériques, Asie, Afrique, Pôles, Australie.

[14] Par exemple : Amérique centrale, Afrique de l'est, etc.

[15] Archéologie aérienne, archéologie préventive, expédition , archéologie sous marine, fouilles, analyses (en laboratoire par exemple), visite de site, prospection, fouilles et analyses, fouilles et restauration, fouilles et reconstitution de l'histoire de l'autre, reconstitution d'un artefact ou d'un site, restauration d'un objet ou d'un site, reconstitution de l'homme du passé faite pour la télévision, reconstitution de l'homme du passé par des archéologues, archéologie expérimentale, reconstitution d'une technique, savoirs archéologiques autour d'un thème (dans le cas où il n'y a pas d'intervention de l'archéologie en tant que pratique ou discipline mais en tant que savoir).

[16] L'histoire d'une fouille et ou de l'analyse dans le passé et restituée, l'histoire d'une fouille et ou de l'analyse dans le présent, le portrait d'un archéologue, la découverte d'une civilisation, la découverte d'un homme du passé, la recherche

Une fois les notices analysées et la base de données constituée, on considère avoir un corpus exploitable pour la réalisation de : 1) une série de tris à plats permettant d'avoir une image du flux de l'archéologie à la télévision (l'évaluation de la présence de l'archéologie à la télévision dans les émissions authentifiantes), 2) une série de tris à plats et tris croisés permettant d'approcher les modes d'apparition de l'archéologie et ses représentations et de voir s'il y a ou non une influence de certains critères sur le mode d'apparition de l'archéologie à la télévision (influence de la chaîne, du genre, notamment) et enfin, 3) une analyse des titres des émissions en général et de leur variation en fonction de certains critères (genres, chaînes, publics ciblés). Les principaux résultats de cette étude figurent dans le corps du mémoire, même si beaucoup d'autres analyses pourraient être menées sur ce corpus dans une recherche ultérieure.

d'un personnage mythologique, la recherche d'un lieu ou un événement mythologique, la découverte d'un vestige, la découverte d'un site archéologique, la découverte d'une ville, d'une région, d'un pays, la découverte ou une série de découvertes sur un thème ou un objet (lorsque le sujet ne concerne ni un site, ni un vestige, ni une fouille en particulier, mais un thème transversal), la découverte d'un site en péril / vestige en péril (sensibilisation à un problème d'actualité), d'une technique d'analyse ou de reconstitution, la découverte d'un musée ou lieu d'exposition, la découverte de l'archéologie, l'histoire d'une analyse, la découverte d'un livre, ou enfin, la découverte d'un film.

[17] L'archéologie est périphérique : une intervention parmi d'autres ; émission touristique, l'archéologie est surtout un prétexte à découvrir un site ou un objet ; le sujet surtout est archéologique ; le travail archéologique est central.

ANNEXE 2

EXEMPLE DE NOTICES DE FILM DISPONIBLES À L'INATHÈQUE : TROIS NOTICES DE *À LA RECHERCHE DU PHARAON PERDU*

Cette annexe permet d'apprécier les informations contenues dans les notices des émissions disponibles à partir d'*Hyperbase*, ainsi que les différences qui peuvent exister d'une notice à l'autre.

Première version de la notice :

Titre propre	À la recherche du pharaon perdu
Chaîne de diffusion	France 5
Canal	Réseau 5
Date de diffusion	27.12.2003
Jour	samedi
Statut de diffusion	Première diffusion
Heure de diffusion	17:30:10
Heure de fin de diffusion	18:54:47
Durée	01:24:37
Thématique	Histoire
Genre	Documentaire
Type de description	Émission composite
Médiamétrie	Culture connaissance, documentaire, histoire
Générique	SCE,Zenou Alain; REA,Stine Pierre; MUSO,Malempre Philippe; PAR,Dobrev Vassil; COM,Floersheim Patrick
Descripteurs	Egypte; Antiquité; fouille archéologique; pharaon; nécropole; image de synthèse; reconstitution
Chapeau	Documentaire retraçant les fouilles engagées par l'archéologue Vassil DOBREV, sur le site funéraire royal de Saqqarah, dans le désert de Tabet al-Guech, à la recherche de preuves de l'existence du pharaon, Userkare. Suivi de ce vaste chantier en alternance avec des scènes reconstituées de la vie quotidienne sous la VIè dynastie pharaonième, et des images de synthèse en 3 dimensions des nécropoles aujourd'hui disparues.
Résumé producteur	Pendant 3000 ans, 30 dynasties et 300 pharaons ont bâti l'une des plus fascinantes civilisations : l'Égypte antique. Durant cette période, celle de l'Ancien Empire vit le règne de la VIè dynastie de pharaons, qui reste méconnue. C'est au coeur du désert de Tabet al-Guech, sur le site funéraire royal de Saqqarah, que sont enterrés trois des pharaons qui intéressent aujourd'hui les scientifiques. La sépulture du premier, Téty, serait située au nord, celle du troisième, Pépy, au sud. Le deuxième, Userkare, a disparu. L'archéologue Vassil DOBREV, de l'Institut d'archéologie orientale, part à la recherche d'indices qui prouveraient son existence. Actuellement, le site n'est plus qu'un plateau désert. Il faut s'imaginer les pyramides et les nécropoles dédiées aux pharaons que les reconstitutions en 3D permettent de visualiser au fil des découvertes de l'archéologue. La terre livre bientôt ses premiers secrets : à 50 centimètres en dessous du sol, deux tombes, celles d'une femme et de son enfant, mènent sur les traces d'une nécropole qui sera mise à jour. Ici commence une fouille palpitante qui mobilise de nombreux hommes, dont un architecte, un géologue, des spécialistes de l'écriture égyptienne. L'archéologue n'aura de cesse de creuser et résoudre les différentes énigmes apportant la preuve de l'existence d'une importante nécropole de l'Ancien Empire ! Celle du dignitaire, Hau Nefer, le chef des prêtres de la pyramide du pharaon Pépy, dont on retrace l'histoire, le met sur la piste d'Userkare, le souverain disparu. Le film met en parallèle les étonnantes fouilles archéologiques tournées en haute définition, que l'on suit pas à pas, et des reconstitutions de scènes de la vie quotidienne, dans lesquelles on comprend les principes et le sens de ces immenses tombeaux, ainsi que les rites liés au passage de la vie à la mort.
Société de programmes	France 5
Nature de production	Coproduction
Producteurs	Producteur, Saint Ouen : Gédéon Programmes, 2003; Producteur, États Unis : Discovery Channel, 2003; Producteur, Tokyo : Nippon Hoso Kyokai, 2003

Extension géographique	National
Couleur	Couleur
Version	Version Longue
Doc. d'accompagnement	Conducteur;Droits d'auteur;Générique
Type de traitement	Catalogage synthétique
Audience globale	1.90
Audience + 15 ans	2.10
Audience femme	1.80
Audience homme	2.40
Part de marché	7.60
Part de marché +15 ans	8.00
Sélection DL	O
Numéro DL	CL T 20031227 FR5 16h
Titre matériel	[Journée de programme France 5 du 27 décembre 2003]
Matériel	S-DLT : 1 élément, Parallèle antenne, Couleur, STEREO, Définition : 625 lignes, Standard couleur : Composantes numériques 4.2.0, Signal : Numérique, Format : 1/2 pouce, Procédé : MPEG 2 program

Deuxième version de la notice :

Titre propre	À la recherche du pharaon perdu
Titre programme	Explore
Chaîne de diffusion	France 3
Canal	Réseau 3
Date de diffusion	05.10.2003
Jour	dimanche
Statut de diffusion	Première diffusion
Heure de diffusion	17:56:17
Heure de fin de diffusion	18:49:28
Durée	00:53:11
Thématique	Histoire
Genre	Docufiction
Type de description	Emission simple
Médiamétrie	Culture connaissance, documentaire, science et technique
Générique	REA,Stine Pierre; AUTO,Stine Pierre; AUTO,Zenou Alain; CSCI,Dobrev Vassil (égyptologue); MUSO,Malempre Philippe; MUSO,Dassy Christophe
Descripteurs	Egypte; pharaon; famille royale (VIème dynastie); reconstitution historique; fouille archéologique; nécropole; archéologue
Chapeau	Documentaire. Récit des fouilles effectuées sur le site de Saqqâra Sud, en Egypte, par l'archéologue français Vassil DOBREV, qui tente de reconstituer l'histoire de la VIème dynastie des pharaons, disparue il y a 4200 ans, à partir de la découverte de la tombe de HAOU-NEFER, prêtre dans le temple funéraire du troisième roi de cette dynastie. Les scènes réelles de fouilles alternent avec des séquences de fiction et d'images de synthèse, visant à reconstituer l'histoire de cette disparition.
Résumé producteur	En Egypte, il y a 4200 ans, trois rois de la VIème dynastie disparaissaient sans laisser de trace... Le film " À la recherche du pharaon perdu" retrace l'histoire de cette disparition à travers la découverte d'une nouvelle nécropole située dans le sud de Saqqâra qui pourrait contenir de précieux indices... Vassil DOBREV, archéologue à l'IFAO au Caire (Institut français d'archéologie orientale), tente de résoudre le mystère qui entoure ces pharaons disparus au coeur de Tabbet-al-Guech et sa découverte de la tombe de Haou-Nefer, prêtre dans le temple funéraire de Pépy 1er, 3ème roi de la dynastie.
Société de programmes	France 3
Nature de production	Pré achat droits de diffusion
Producteurs	Producteur, Paris : France 3, 2003; Producteur, Saint Ouen : Gédéon Programmes, 2003; Producteur, Etats Unis : Discovery Channel, 2003; Producteur, Tokyo : Nippon Hoso Kyokai, 2003
Extension géographique	National
Couleur	Couleur
Doc. d'accompagnement	Dossier de presse
Type de traitement	Catalogage synthétique
Audience globale	3.70
Audience + 15 ans	4.00
Audience femme	3.90

Audience homme	4.10
Part de marché	15.30
Part de marché +15 ans	15.70
Sélection DL	O
Numéro DL	CL T 20031005 FR3 16h
Titre matériel	[Journée de programme F3 du 5 octobre 2003]

Matériel S-DLT : 1 élément, Parallèle antenne, Couleur, STEREO, Définition : 625 lignes, Standard couleur : Composantes numériques 4.2.0, Signal : Numérique, Format : 1/2 pouce, Procédé : MPEG 2 program

Troisième version de la notice :

Titre propre	À la recherche des origines de l'homme
Titre collection	Les aventuriers de l'archéologie moderne
Titre programme	Connaissance
Chaîne de diffusion	ARTE
Canal	Réseau 5
Date de diffusion	21.03.2001
Jour	mercredi
Statut de diffusion	Première diffusion
Heure de diffusion	19:01:39
Heure de fin de diffusion	19:44:37
Durée	00:42:58
Thématique	Sciences humaines
Genre	Documentaire; Série
Type de description	Emission simple
Médiamétrie	Culture connaissance, documentaire, autre
Société de programmes	ARTE
Nature de production	Achat de droits de diffusion
Extension géographique	Multinational
Couleur	Couleur
Version	Version Longue
Type de traitement	Identification

ANNEXE 3

EXTRAIT DU CORPUS DE 1977 ÉMISSIONS : LES 18 PREMIÈRES ÉMISSIONS

N°	Chaîne	Jour	Mois de diffusion	Année de diffusion	Date de diffusion	Tranche horaire	Heure de diffusion	Estimation durée réelle	Fourchette de durée réelle	Durée	Genre général	Genre détail	Thématique générale	Thèmatique	Statut de diffusion	Périodes
1	M6	mercredi	Janvier	1995	04.01.1995	minuit-7h	2:34	de 0 à 1 min	de 0 à 1 min	0:01:00	Documentaire	Documentaire	Ethnologie	Ethnologie	Programme rediffusé	Temps modernes et Lumières (1492-1914)
2	M6	jeudi	Janvier	1995	05.01.1995	minuit-7h	2:30	de 48 à 57 min	de 48 à 57 min	0:49:56	Documentaire	Documentaire	Géographie	Géographie; Histoire	Programme rediffusé	Pas de période précise
3	M6	mardi	Janvier	1995	10.01.1995	minuit-7h	2:22	de 57 à 80 min	de 57 à 80 min	1:01:23	Documentaire	Documentaire	Histoire	Histoire	Programme rediffusé	Égypte ancienne (6000-332 avant)
4	M6	vendredi	Janvier	1995	20.01.1995	minuit-7h	3:26	de 57 à 80 min	de 57 à 80 min	1:02:00	Documentaire	Documentaire	Histoire	Histoire; Géographie	Programme rediffusé	Empire GAULOIS / Rome (les batailles entre gaulois et romain et les gaulois)
5	M6	dimanche	Janvier	1995	22.01.1995	minuit-7h	5:26	de 8 à 14 min	de 8 à 14 min	0:10:00	Documentaire	Documentaire	Ethnologie	Ethnologie	Programme rediffusé	L'Amérique au temps des colonies (1497-1763)
6	ARTE	mardi	Février	1995	21.02.1995	22h-minuit	22:34	de 4 à 8 min	de 4 à 8 min	0:04:36	Documentaire	Documentaire	Beaux arts	Beaux arts	Première diffusion	Transversal
7	France 5 / La Cinquième	dimanche	Avril	1995	09.04.1995	7h-12h	12:00	de 8 à 14 min	de 8 à 14 min	0:11:06	Série Documentaire	Documentaire; Série	Vie professionnelle	Vie professionnelle	Première diffusion	Pas de période précise
8	France 5 / La Cinquième	vendredi	Avril	1995	14.04.1995	7h-12h	7:18	de 8 à 14 min	de 8 à 14 min	0:11:06	Série Documentaire	Documentaire; Série	Vie professionnelle	Vie professionnelle	Programme multidiffusé	Pas de période précise
9	ARTE	mercredi	Avril	1995	19.04.1995	19h-22h	20:43	de 57 à 80 min	de 57 à 80 min	1:01:14	Documentaire	Documentaire	Histoire	Histoire	Première diffusion	Transversal
10	France 5 / La Cinquième	samedi	Avril	1995	22.04.1995	7h-12h	8:17	de 8 à 14 min	de 8 à 14 min	0:11:06	Série Documentaire	Documentaire; Série	Vie professionnelle	Vie professionnelle	Programme multidiffusé	Pas de période précise
11	France 2	samedi	Avril	1995	29.04.1995	minuit-7h	6:14	de 48 à 57 min	de 48 à 57 min	0:49:04	Documentaire	Documentaire; Magazine	Géographie	Ethnologie; Faune	Première diffusion	Transversal
12	TF1	vendredi	Mai	1995	26.05.1995	minuit-7h	2:37	de 57 à 80 min	de 57 à 80 min	0:59:52	Série Documentaire	Documentaire; Série	Sciences	Sciences naturelles; Histoire	Programme rediffusé	Premiers hommes, origines (hominidés)
13	France 3	vendredi	Juin	1995	16.06.1995	7h-12h	9:30	de 23 à 27 min	de 23 à 27 min	0:26:44	Documentaire	Documentaire	Artisanat	Artisanat	Première diffusion	Pas de période précise
14	France 5 / La Cinquième	dimanche	Juin	1995	18.06.1995	15h-19h	17:00	de 14 à 23 min	de 14 à 23 min	0:23:00	Documentaire	Documentaire			Première diffusion	Aztèques (1400 avant-1697 après)
15	France 5 / La Cinquième	dimanche	Juillet	1995	02.07.1995	15h-19h	16:58	de 14 à 23 min	de 14 à 23 min	0:22:40	Documentaire	Documentaire			Première diffusion	Civilisation Viking
16	France 5 / La Cinquième	samedi	Juillet	1995	08.07.1995	15h-19h	15:30	de 27 à 40 min	de 27 à 40 min	0:27:34	Documentaire	Documentaire	Faune	Faune	Première diffusion	Pas de période précise
17	France 2	dimanche	Juillet	1995	09.07.1995	12h-15h	13:26	de 48 à 57 min	de 48 à 57 min	0:56:08	Série Documentaire	Documentaire; Série	Géographie	Géographie; Ethnologie; Tourisme	Programme rediffusé	Pas de période précise
18	France 5 / La Cinquième	dimanche	Juillet	1995	09.07.1995	15h-19h	17:01	de 14 à 23 min	de 14 à 23 min	0:22:40	Documentaire	Documentaire	Histoire	Histoire	Première diffusion	autres périodes

Périodes 2	Sujet	Sujet 2	Forme de l'archéo	centrale ou pas	Continent	Région du monde	Pays 1	Pays 2	Pays 3	Titre propre	Titre collection	Titre programme
	l'histoire d'une fouille et ou de l'analyse dans le présent	découverte d'un vestige	archéo sous marine	le travail archéologique est central	Amérique	Amérique du nord	Etats Unis			Gold Fisher	Nature et civilisation	Nature et civilisation : 1er épisode
	découverte d'un site archéo		visite de site	archéologie périphérique : une intervention parmi d'autres	Asie	Eurasie	Turquie			Turquie : géants et merveilles		
	découverte d'une ville, d'une région, d'un pays		visite de site	le sujet surtout est archéologique	Afrique	Afrique du nord	Égypte			Le nil des pharaons		
	découverte d'une ville, d'une région, d'un pays		visite de site	le sujet surtout est archéologique	Europe	Europe	France			Arles le secret des pierres		
Empires Mayas et Aztèques (1400 avant-1697 après)	découverte d'un vestige		archéo sous marine	le travail archéologique est central	Europe	Europe	Portugal			San Pedro	Adventure. Nature et civilisation	Nature et civilisation : 6ème épisode
	découverte d'une ville, d'une région, d'un pays		visite de site	le sujet surtout est archéologique	Europe	Europe	Italie			Arezzo et ses fresques	Thema	Thema. Piero della Francesca, un peintre de la Renaissance
	l'histoire d'une fouille et ou de l'analyse dans le présent		fouilles	le travail archéologique est central	Europe	Europe	France			Le métier d'archéologue	La vie devant moi	Pose ton cartable
	l'histoire d'une fouille et ou de l'analyse dans le présent		fouilles	le travail archéologique est central	Europe	Europe	France			Le métier d'archéologue	La vie devant moi	Pose ton cartable
	découverte d'une civilisation		visite de site	le sujet surtout est archéologique	Asie	Proche-Orient	Israël			La Galilée, au nom des pierres	Les mercredis de l'Histoire = Geschichte am Mittwoch	
	l'histoire d'une fouille et ou de l'analyse dans le présent		fouilles	le travail archéologique est central	Europe	Europe	France			Le métier d'archéologue	La vie devant moi	
	découverte d'une civilisation		expédition	le travail archéologique est central	Europe	Europe de l'est	Russie			Chevauchée en Yacoutie	Samedi aventure	
	découverte ou une série de découvertes sur un thème ou un objet		savoirs archéo autour d'un thème	le sujet surtout est archéologique	Europe	Europe	France			Les premiers chasseurs	Histoires naturelles	
	découverte ou une série de découvertes sur un thème ou un objet		savoirs archéo autour d'un thème	archéologie périphérique : une intervention parmi d'autres	Europe	Europe	France			Vendanges en Côtes du Rhône	Méditerranée	
	découverte d'une civilisation		fouilles	le travail archéologique est central	Amérique	Amérique du sud	Amérique du sud			La chute des Mayas	Archéologie	
	découverte d'une civilisation		autour d'un thème	le sujet surtout est archéologique		Plusieurs régions				Le voyage des Vikings	Archéologie	
	péril (sensibilisation à un pb d'actualité)		visite de site	archéologie périphérique : une intervention parmi d'autres	Amérique	Amérique du sud	Guyane Française			Une jungle en naufrage	Océanes	
	découverte d'une ville, d'une région, d'un pays		visite de site	l'archéologie est surtout un prétexte à découvrir un site ou un objet	Amérique	Amérique du sud	Equateur			Equateur : des Andes aux Galapagos	Des trains pas comme les autres	
	découverte d'une ville, d'une région, d'un pays			le travail archéologique est central	Afrique	Afrique du sud	Zimbabwe			La cité oubliée du Zimbabwe	Archéologie	

ANNEXE 4

LISTE ET RÉSUMÉS DES 13 ÉMISSIONS DU PRÉCORPUS

Le dernier jour de Pompéi est un documentaire ou docufiction (cela dépend des endroits de la base de données de l'INA) de 50 minutes, diffusé sur France 2 le dimanche 22.02.2004 à 21h00. Il présente la reconstitution du dernier jour de Pompéi à travers l'histoire de trois familles. L'ensemble du film est joué par des acteurs dans des décors reconstitués et l'archéologue est absent.

Les mystères de Pompéi est un documentaire de 37 minutes diffusé juste après *Le dernier jour de Pompéi,* à 21h50. Le film montre par quels procédés les spécialistes reconstituent Pompéi et comment on peut faire un film comme le docufiction *Le dernier jour de Pompéi*, grâce au témoignage des archéologues. Les interviews des spécialistes alternent avec des extraits du docufiction et avec des commentaires sur images factuelles du site, images d'archives et images de synthèse.

L'empire romain grandeur et décadence est un documentaire de 49 minutes, diffusé le dimanche 28.08.2005 à 13h35 sur France 5. Il présente le site de Pompéi, de l'éruption aux dernières découvertes des archéologues, en alternant les interviews des archéologues et des reconstitutions du site.

Construire et vivre à Pompéi est un documentaire de 54 minutes diffusé le mardi 18.11.1997 à 05h45 sur La Cinquième. Des archéologues expliquent les techniques de construction et d'architecture utilisées à Pompéi, sans le recours à la reconstitution de scènes passées.

Au temps de l'empire romain est un documentaire de 90 minutes diffusé le mardi 01.01.2002 à 20h45 sur Arte. La première partie du documentaire montre une visite de Pompéi par un groupe de touristes, qui suivent un guide et imaginent le passé.

Pompéi (« L'aventure humaine ») est un documentaire de 52 minutes diffusé le samedi 28.03.1998 à 20h45 sur Arte. Il raconte l'histoire de Pompéi, de l'éruption jusqu'au site tel qu'il apparaît aujourd'hui, sans l'intervention de spécialistes et avec des images de péplums en guise de reconstitutions.

Le dernier secret de Pompéi est un documentaire de 42 minutes diffusé le mercredi 28.02.2001 à 19h01 sur Arte. Il montre les dernières avancées et découvertes archéologiques réalisées à Pompéi, grâce à des interviews de spécialistes mais sans reconstitutions.

Le passé retrouvé : Pompéi est une édition de l'émission « Les nouveaux mondes ». D'une durée de 90 minutes, elle a été diffusée sur France 2, le jeudi 23.07.1998 à 20h57. L'émission se déroule sur le site de Pompéi. Entre les reportages sur d'autres sujets, Olivier Minne interview une archéologue sur Pompéi, tout en se promenant dans le site et sans reconstitution du passé. Ce sont donc ces scènes entre les reportages qui sont analysées (le reste ne portant pas sur Pompéi, ni même sur l'archéologie).

Pompéi est un reportage de l'émission « Des Racines et des Ailes », d'une durée de 24 minutes et diffusé le mercredi 21.04.1999 à 21h. Il montre l'état alarmant dans lequel se trouve le site de Pompéi, en interrogeant des spécialistes et des habitants des environs.

Cd-Rom Pompéi est un reportage du magazine « E=m6 ». D'une durée de 5 minutes, il a été diffusé le dimanche 10.09.2000 à 20h07 sur M6. Il évoque la reconstitution de la ville de Pompéi en images de synthèse dans un jeu vidéo. Le surintendant adjoint du site de Pompéi est interviewé sur une alternance d'images de synthèse issues du jeu et des images du site archéologique actuel.

Pas si fous ces Romains est un reportage du magazine « E=m6 ». D'une durée de 57 minutes, il a été diffusé le mardi 14.04.1998 à 21h, sur M6. Caroline Avon présente cette émission consacrée à la civilisation romaine antique depuis divers sites archéologiques : le pont du Gard, les ruines de Rome et de Pompéi. Seuls le reportage sur Pompéi et la présentation du site sont étudiés.

Pompéi est une édition du magazine « C'est pas Sorcier », d'une durée de 28 minutes. Elle a été diffusée sur France 3, le dimanche 09.09.2001 à 9h55. L'équipe de l'émission s'intéresse à l'histoire de Pompéi. Depuis son camion-laboratoire, Jamy Gourmaud donne des explications scientifiques à l'aide de schémas et de maquettes. Parallèlement, Sabine Quindou fait visiter les vestiges de la ville et rencontre des spécialistes. Des séquences en images de synthèse enrichissent le propos.

Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères est une édition de l'émission « Palettes ». D'une durée de 30 minutes, elle a été diffusée sur Arte le samedi 13.07.2002 à 20h15. La voix off analyse en détail la célèbre fresque de Pompéi et décrit les techniques utilisées par les peintres de l'époque, ce qu'elle représente et exprime, ainsi que les associations possibles avec d'autres oeuvres. Le commentaire est appuyé par des images factuelles des détails, des images d'archives, des détails d'autres oeuvres, etc.

EXTRAIT DE LA RETRANSCRIPTION DE *LE DERNIER JOUR DE POMPÉI*

Cette annexe présente la retranscription des quatre premières minutes du film Le dernier jour de Pompéi. Elle permet d'apprécier la méthode de retranscription.

(Annonce France 2 : « Août 79 après Jésus-Christ, une pluie de cendre tombent sur la ville de Pompéi. Un documentaire fiction reconstitue la catastrophe qui a figé l'Antiquité. Dans un instant, Le dernier jour de Pompéi. »)

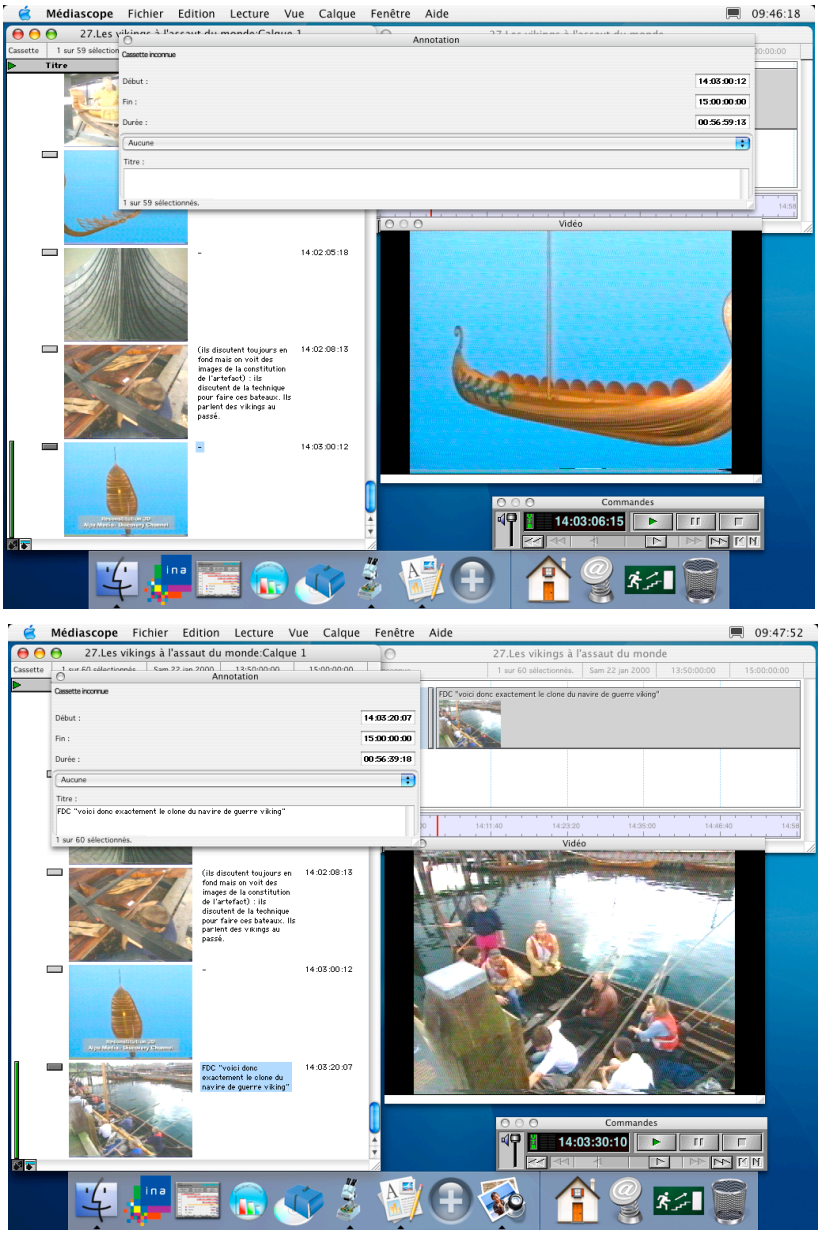
Temps	**Bande bruit**	**Bande musique**	**Protagoniste**	**Dialogue, bande son**
00 :00	Gros bruit de ton-nerre. Cris,	Musique angoisse, rapide,		
00 :06			Homme vieux	Est-ce que ça vient de la montagne, du Vésuve ?
			Homme Jeune	On dirait mon oncle
00 :09			*Silence : on entend la musique*	
00 :13			Femme jeune	Maître ! Maître ! Réveillez-vous !
00 :17	Cris, bruits de fracas,		Homme	eh toi ! Viens m'aider !
00 :24			Homme	Nous ne pouvons rester ici ! Il faut qu'on s'en aille !
00 :26				
00 :28			Homme jeune	Il faut que nous partions d'ici !
00 :32			Homme vieux	Rester ou partir est tout aussi dangereux !
00 :38			Femme jeune :	est-ce que nous allons tous mourir ?
			Femme âgée	Non ! Bien sûr que non
			Femme jeune :	Mais nous sommes pris au piège !
00 :45		La musique s'arrête sur une note grave qui résonne, angoisse. Silence lourd	*Silence : on entend la musique*	
00 :51	Arrêt bruits			
00 :51		Musique angoisse : percussions qui réson-nent, mys-tère tout au long de la scène.	VO	Il y a 2000 ans, Rome contrôle le plus grand empire que le monde ait jamais connu. C'est l'une des pires catastrophes naturelles de l'Antiquité qui va ébranler ses certitudes.
01 :08	On entend des gens parler, vivre		*Silence : on entend la musique*	
01 :10			VO	En moins de 24 heures, la ville de Pompéi et au moins 5000 de ses habitants vont être rayés de la surface de la terre.
01 :15			*Silence : on entend la musique*	
01 :23			VO	Le responsable de ce désastre est un volcan : le Vésuve. Mais ce qui s'est réellement passé, et le nombre exact de victimes sont restés très longtemps un mystère.
01 :37		Musique plus douce et mysté-rieuse (moins de	*Silence : on entend la musique*	
01 :43			VO	Aujourd'hui, il ne reste que des ruines de Pompéi

		grave, musique un peu plus aérienne).		
01 :43		Musique plus douce	*Silence : on entend la musique*	
01 :48			VO	Mais au milieu des murs lézardés et des fresques à moitié effacées, il reste encore des traces humaines du cataclysme.
01 :55			*Silence : on entend la musique*	
02 :00			VO	Des moulages des corps des victimes brûlées par les cendres, figées pour l'éternité.
02 :05			*Silence : on entend la musique*	
02 :10			VO	Des objets, qui nous livrent de précieux détails sur leur vie quotidienne.
02 :13			*Silence : on entend la musique*	
02 :19		Un gros coup de percussions très grave, musique plus angoissante.	VO	Et les écrits d'un jeune homme, témoin des événements et de la fin horrible des habitants de Pompéi.
02 :25	Cris, bruits volcans…		*Silence : on entend la musique*	
02 :29		Musique de plus en plus angoissante. Rythme de plus en plus rapide	Homme	Eh ! Vous n'pouvez pas faire attention !?
			VO	Grâce à tous ces éléments, nous avons reconstitué les vies entremêlées de quelques citoyens et esclaves.
02 :35			*Silence : on entend la musique*	
02 :39			VO	et imaginé l'effrayante et terrible histoire de leur tout dernier jour.
02 :42	Bruits du volcan, fracas	Musique angoisse + fort	*Silence : on entend la musique*	
02 :52		Musique suspens : percussion, graves… rythme lent	VO	Pompéi est une ville prospère et active au pied du Mont Vésuve. Mais personne ne sait que cette montagne est un volcan. Car il est resté inactif pendant 1500 ans.
		Musique plus douce, plus d'aigus	VO	Le 24 août 79, la journée commence comme n'importe quel autre jour.
			Homme, dans le fond, qui chevauche la VO	Le temple sera bientôt restauré !
03 :13			Femme jeune	Maître, nous avons passé une très mauvaise nuit hier soir, si tu le permets…/
			VO (dans le fond, on distingue les acteurs, mais sans les comprendre)	Julius Polybius est l'un des plus riches habitants de Pompéi.
			JP	Retourne donc dormir !
			Femme jeune	Merci !
			JP	Faites attention ! ça m'a coûté 500 deniers !
			Homme 2	Je suis vraiment navré d'être en retard ! Ma fille a été malade cette nuit et…/
			JP	Ta fille attend également un enfant ? (Rires)
			Homme 2	Elle n'a que 7 ans
			JP	Vas-y, vas dormir ! Bon, dans cette pièce ! Bon…
03 :45			VO	Ce matin, il se prépare à faire re-décorer le vestibule de sa maison. Sur le mur extérieur, une inscription nous révèle qu'il a des ambitions politiques.
03 :52	JP parle dans le fond		*Silence : on entend la musique*	

03 :55	bruits de fond, de la ville, rires, discutions, les animaux …	Musique douce, angoisse	JP	Bon, tu dois pouvoir te charger de ces travaux
			Homme	Avant les élections ?
			JP	Oui, bien sûr ! Je vais recevoir tous ces qui me soutiennent !
			JP	J'ai déjà quelques idées sur la question, comme par exemple…/
04 :06			F vieille	J'espère seulement que tu arriveras à dormir avec toutes ces allées et venues
			Jeune F	Crois-moi, ça ne sera pas un problème, merci. Je suis épuisée !
04 :13			VO	Julia, la fille de Julius Polybius est enceinte de 7 mois.
		Musique plus angoissante		Son état va sceller le destin de toute la famille
04 :19			Silence, place à la musique	
04 :25				De petites secousses telluriques se font ressentir, mais ils ne savent pas encore que c'est le volcan qui se réveille
04 :31			Silence, place à la musique	
04-36				Aucun des 20.000 habitants de Pompéi ne sait interpréter ces signes avant-coureur
04 :40			Silence, place à la musique et aux bruits	
04 :47				Les gladiateurs jouissent d'une extraordinaire popularité et sont libres d'arpenter les rues.
04 :52		Arrêt musique	Silence, place aux bruits	
04 :55				Leurs admirateurs font connaître leurs exploits sur les murs de la cité.
05 :01			Silence, place aux bruits	
05 :02			H Vieux	Voilà, ici… Celadus le Thrace fait soupirer d'amour le cœur d'une jeune fille
			Plusieurs hommes	Rires
05 :20			VO	Pourtant, leurs vies vont très bientôt basculer ! Mais pour l'instant, ils s'occupent de leurs affaires et de ce qu'ils savent faire le mieux : gagner de l'argent
05 :29		Musique angoisse très en arrière : comme un bruit permanent et grave non identifiable	H Vieux	Dépêchez-vous ! Rentrez ces sacs !
05 :32			Silence, place aux bruits	
05 :36			VO	Ce commerce est dépendant de l'urine humaine ! L'empereur a même institué un impôt sur ce précieux liquide. C'est une foulerie : un atelier de nettoyage de vêtements et de tissus. C'est l'acide de l'urine qui sert de détachant et enlève les taches de graisse
05 :53			Silence, place aux bruits	
05 :58				Ce sont bien sûr des esclaves qui se chargent du travail pénible.
06 :01		Musique angoisse plus audible	Silence, place aux bruits	
06 :08				On a retrouvé à Pompéi d'une douzaine de ces fouleries. Celle-ci appartient à un certain Stephanus.
06 :17	Arrêt bruits, on entend que la musique	Musique suspens	Stephanus	Ne les laisse pas profiter de toi ! Ces misérables seraient prêts à tout pour éviter une honnête journée de labeur ! Ils refuseraient même de fouler ces draps si on les laissait faire !
06 :24		De plus en plus forte Et de plus en plus rapide	Femme Stephanus	Quand vas-tu revenir ?

LE LOGICIEL *MÉDIASCOPE* EN COURS D'UTILISATION

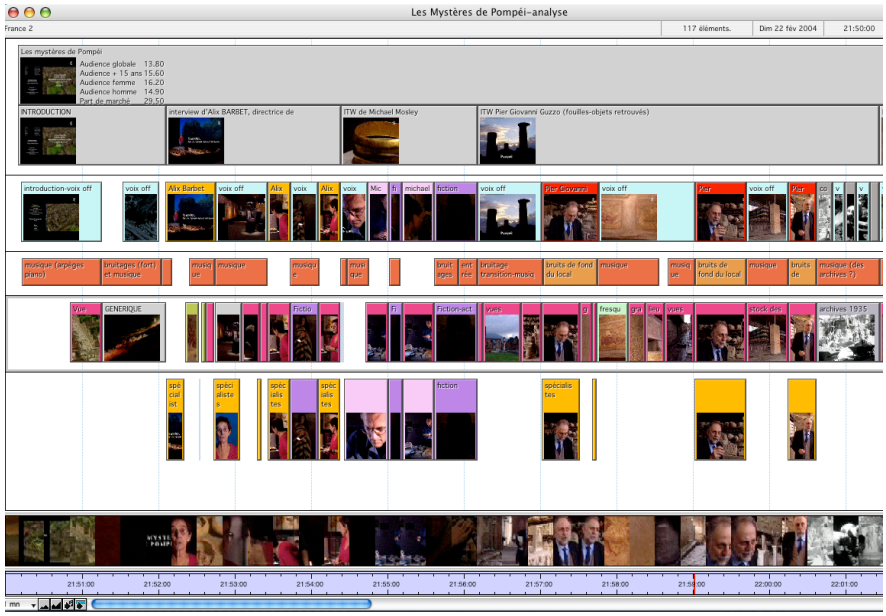
Cette annexe présente des captures d'écran du logiciel *MédiaScope* en cours d'utilisation. Elle permet d'apprécier la façon dont ont été étudiées les émissions en pratique.

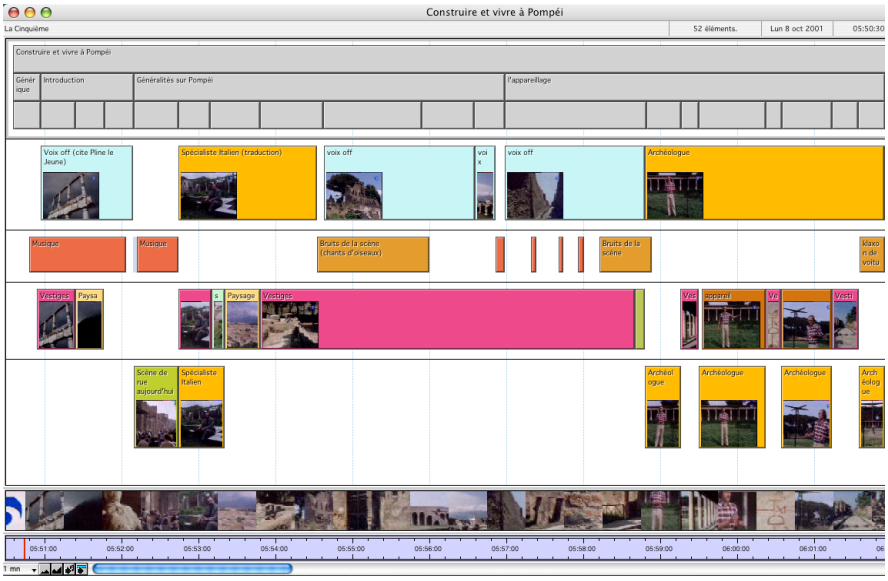


Captures d'écran 1 et 2 : le logiciel MédiaScope *en pleine utilisation à deux moments d'un reportage. À gauche, se situent les imagettes et les citations issues du film.*

ANNEXE 7

UN EXEMPLE DE SÉQUENTIALISATION DE FILM AVEC *MÉDIASCOPE* : LES SCÈNES D'OUVERTURE DE *LES MYSTÈRES DE POMPÉI* ET *CONSTRUIRE ET VIVRE À POMPÉI*





Captures d'écran 2 et 3 : Un exemple de séquentialisation de film avec MédiaScope *: Les scènes d'ouverture de* Les mystères de Pompéi *et* Construire et vivre à Pompéi

Cette annexe permet d'apprécier le résultat d'une séquentialisation obtenue sur deux films. La comparaison entre les deux séquentialisations pointe de manière exemplaire, les différences entre les deux films. Elles se lisent comme suit :

1. la première ligne (en gris) montre le découpage du film par séquences thématiques (contenu du discours) ;
2. la ligne du dessous distingue les scènes selon la voix entendue (qui parle ?) : la voix off, la voix du spécialiste, l'absence de voix, etc. ;
3. la troisième ligne distingue les scènes selon les sons qu'on peut discerner : les bruits d'oiseau, du chantier, le silence, etc. ;
4. la quatrième distingue les scènes selon ce qu'elles donnent à voir : l'archéologue, une scène de reconstitution, une scène de vie actuelle, etc.
5. (la dernière ligne visible cumule uniquement les imagettes issues du film et n'est pas un niveau de la séquentialisation).

EXEMPLE D'UN FICHIER D'ANALYSE DU TEMPS SUR LA BANDE SON DE *LES MYSTÈRES DE POMPÉI*

Cette annexe présente un exemple des données qu'il est possible de recueillir automatiquement, suite à la séquentialisation avec *MédiaScope*. Ce tableau permet par exemple de compter le temps de parole des différents protagonistes de manière simplifiée. Il suffit de réunir ensuite les temps de paroles de tous les archéologues, de la voix off, etc. pour les comparer. Les mêmes types de tableaux sont réalisés pour calculer les temps d'apparition des protagonistes à l'image ou les temps occupés par les reconstitutions avec les acteurs par exemple.

Durée en sec	Titre	Famille
63,439878	introduction-voix off	Voix off
28,8901	voix off	Voix off
39,490067	Alix Barbet	Archéologue
40,992833	voix off	Voix off
18,034956	Alix Barbet	Archéologue
21,780989	voix off/voix fiction	Voix off
17,085889	Alix Barbet	Archéologue
21,925744	voix off	Voix off
16,562811	Michael Mosley (+ traduction)	Producteur
10,233422	fiction	Voix de la fiction
25,109378	michael mosley	Producteur
34,097433	fiction	Voix de la fiction
50,406633	voix off	Voix off
45,074189	Pier Giovanni Guzzo	Archéologue
75,558078	voix off	Voix off
40,152822	Pier Giovanni Guzzo	Archéologue
33,401111	voix off	Voix off
21,980289	Pier Giovanni Guzzo	Archéologue
12,300644	commentaires des archives de 1935	Sons des archives
10,122744	voix off	Voix off
8,567278	commentaires des archives de 1935	Sons des archives
11,155611	voix off	Voix off
7,022767	commentaires des archives de 1935	Sons des archives

49,8546	voix off	Voix off
94,8919	Stefano Vanacore,	Archéologue
49,195156	voix off	Voix off
42,689444	Satoshi Sakai	Archéologue
29,946067	voix off	Voix off
52,131133	Alix Barbet	Archéologue
75,034844	voix off	Voix off
58,488667	Paolo Gasparini	Archéologue
10,337367	voix fiction	Voix de la fiction
62,308567	voix off	Voix off
47,510767	Paolo Gasparini	Archéologue
17,415433	voix fiction	Voix de la fiction
70,310178	Paolo Gasparini	Archéologue
22,562822	voix off	Voix off
89,023056	Paolo Gasparini	Archéologue

ANNEXE 9

LES INDICATEURS D'ANALYSE DU PRÉCORPUS SUR POMPÉI

0. Analyse du contexte de diffusion l'émission

Le contexte de diffusion (chaîne, heure, date).

La visée de l'émission et la promesse (analyse du titre et de la promesse).

00. Analyse de la matérialité de l'émission

La matérialité des images (et surtout des images du passé), des sons, de la musique.

Le rapport image / son.

Ton, style de l'émission, esthétique générale.

1. L'analyse de la textualité / narrativité : les relations des actants entre eux

Étude de la diégèse ou référence et du discours : schéma narratif si récit, contenu et forme des énoncés (narratif, descriptif, explicatif…).

Le système textuel de l'émission : structure de l'ensemble des énoncés, grande syntagmatique, montage.

Les temps (ordre, vitesse, fréquence) et temps verbaux.

Les entités présentes : temps, dispositif de présentation de chaque entité, statut narratif, rôle actanciel, statut référentiel, relation au spectateur et aux éléments du dispositif.

2. Analyse des relations énonciatives : les relations énonciateur / énoncé / énonciataire

Les marques de présence du ou des locuteur(s), marques de subjectivité, configuration énonciative.

Attitude et perspective de locution : les voix (temps, niveaux narratifs, personne), et mode (distance, perspective avec focalisation et ocularisation), la proxémie.

Codes d'implication du spectateur.

3. Analyse thématique des représentations sociales : relations à des cadres de référence communs

Les représentations liées à chaque temporalité (isotopies, axiologies) et entités (niveau actoriel et rôle thématique).

4. L'analyse référentielle : les relations aux mondes

Les mondes en présence, les rapports entre eux.

Les représentations liées à chaque mondes (isotopies, champs lexical employé, musique, types d'images).

ANNEXE 10

QUESTIONNAIRE D'ANALYSE DU CORPUS DE 51 ÉMISSIONS

1. DONNÉES GÉNÉRALES SUR L'ÉMISSION

1. CONTEXTE DE DIFFUSION

1.1. Titre

1.2. Genre (ina)

1. documentaire
2. série documentaire
3. documentaire devenu docufiction
4. docufiction
5. magazine de société
6. magazine scientifique
7. autre : non classable
8. une partie seulement d'un de ces dispositifs

1.3.a. Jour de diffusion : lundi ; mardi ; mercredi ; jeudi ; vendredi ; samedi ; dimanche
Mois de diffusion : janvier ; février ; mars ; avril ; mai ; juin ; juillet ; août ; septembre ; octobre ; novembre ; décembre
Année de diffusion : 1995 ; 1996 ; 1997 ; 1998 ; 1999 ; 2000 ; 2001 ; 2002 ; 2003 ; 2004 ; 2005 ; 2006 ; 2007 ; 2008

1.3.c. Producteurs

1.3.d. Contexte de diffusion

1. Dans la programmation habituelle ;
2. Après ou avant un documentaire sur le même thème ;
3. Après ou avant un docufiction sur le même thème ;
4. Après ou avant une fiction sur le même thème

1.4. Horaire de première diffusion

1. 0h-7h
2. 7h-12h
3. 12h-15h
4. 15h-19h
5. 19h-22h
6. 22h-0h

1.5. Chaîne

1. TF1
2. France 2
3. France 3
4. France 5
5. Arte
6. M6
7. La cinquième
8. Canal +

1.6. Durée : 4 à 8 ; 8 à 23 ; 23 à 27 ; 27 à 40 ; 40 à 48 ; 48 à 57 ; 57 à 80 ; 80 à 92 minutes

1.7. Audience globale : 0 à 2 ; 2 à 5 ; 5 à 7 ; 7 à 12 ; 12 à 16

1.8. Estimation du public ciblé

1. public large
2. public enfant ou adolescent
3. public large mais intéressé
4. public connaisseur – cultivé

1.9. Thème

1. Homme Préhistorique
2. Momies
3. Pompéi
4. Moyen-Âge

2. MATÉRIALITÉ DE L'ÉMISSION

2.3. Rythme

1. rythme soutenu (suspens, durée courte des plans, rapidité des enchaînements)
2. rythme lent (nombreux syntagmes descriptifs, plans de coupes longs)

2.4. Vocabulaire

1. commun, accessible
2. difficile mais expliqué
3. difficile, souvent pas expliqué

2.5. Esthétique du film

1. fictionnelle d'une aventure (bougés, faux raccords, ellipses, spectacularisation, rapidité des plans, musique aventure, danger)
2. fictionnelle d'un drame (bougés, faux raccords, ellipses, enchaînement rapide des plans, musique suspens, dramatisation, hyperboles)
3. fictionnelle de la série policière / de l'enquête (bougés, faux raccords, ellipses, modernité, gp sur les vestiges analysés, lexique enquête)
4. fictionnelle d'un film d'horreur
5. fictionnelle / modernité (rapidité des plans, faux flous, faux zooms…)
6. documentaire (plans assez longs, absence ou rareté des flous, ralentis, occultation de l'énonciation)

2.6. Présence musicale

1. très présente (de la 1/2 au 3/4 du film)
2. pas très présente (moins de la 1/2 du film)
3. absente
4. uniquement en l'absence des archéo

2.7. L'ambiance musicale

1. l'enquête
2. le mystère
3. l'aventure
4. la peur / le drame
5. la science, la modernité
6. l'exotisme (suggère un lieu différent)
7. l'exotisme (suggère un temps passé)
8. musique douce, grâce
9. musique légère, amusante, décalée
10. musique triste, nostalgie
11. autre type

3.2. Types d'images utilisés

1. archives (journal télé sur la découverte d'un site, sur une trouvaille)
2. archives films ethno
3. archives ou photos représentant un archéologue ou une fouille du passé
4. cartes, mappemonde, traces du didactique
5. images scientifiques, schémas
6. monde de tout le monde auj (villes, rues…)
7. monde de tout le monde nature
8. plans du site archéologique aujourd'hui (sans fouille ni touriste)
9. un site visité par les touristes
10. la fouille
11. les analyses
12. les vestiges actuels
13. les artefacts ou un diorama
14. un musée
15. interviews en plateau
16. interviews face caméra
17. reconstitutions d'une fouille passée
18. reconstitutions de l'autre faites pour le film (acteur, 3D, recontextualisation)
19. reconstitution de l'autre pas faites pour le film (films de fiction, reconstitution historique, jeux vidéos)
20. reconstitutions du passé, des vestiges (sans l'autre)
21. de vraies fausses archives du passé

2.8. Isotopies

1. science
2. culture (mise en avant de la ville, du progrès, des instruments scientifiques)
3. mystère (clair obscur, musique mystérieuse, flous, ralenti)
4. aventure (péril de l'aventure, danger, mystère, plans rapides, musique)
5. nature
6. ailleurs (musique exotisme, syntagmes descriptifs)

4. CONTENU DE L'ÉMISSION

3.1. Présence des couches

1. un discours dans le présent (une analyse, un site ou une fouille, absence de reconstitution visuelle)
2. un discours dans le présent et des reconstitutions du passé entremêlés
3. uniquement des reconstitutions (passé ou fouille)
4. on ne sait pas si on se situe dans le présent ou dans le passé : intemporalité

3.3. La temporalité du film suit

1. une chronologie (l'histoire d'un site sur le long terme)
2. une chronologie (une histoire d'un homme ou d'hommes dans le passé archéologique)
3. une chronologie (une fouille, une analyse)
4. des thèmes (ni la chronologie ni le lieu ne font la cohérence du film)
5. la description logique d'un ou plusieurs lieux ou vestiges

3.4. Les sujets principaux du film sont

1. l'histoire de l'autre restituée
2. l'histoire d'une fouille ou d'un archéologue dans le passé et restituée
3. l'histoire de la fouille ou d'un archéologue dans le présent
4. l'analyse des vestiges
5. la découverte d'un vestige
6. la découverte d'un site
7. la découverte d'une civilisation
8. la découverte d'un homme
9. une découverte ou une série de découvertes sur un thème, un site
10. la reconstitution d'un artefact
11. un site en péril et des raisons de son péril (sensibilisation à un pb d'actualité)
12. une nouvelle technique d'analyse ou de reconstitution (comment on reconstitue)
13. importance de la trouvaille en direct

3.6. Type de discours (ordonner les réponses)

1. narratif (personnages, succession d'actions dans le temps), dramaturgie
2. descriptif (organisation dans l'espace, présence de repères spatiaux, verbes d'état)
3. explicatif (vocabulaire précis, connecteurs logiques et chronologiques, présent)
4. argumentatif (présence d'une thèse, avec des locuteurs et des arguments, connecteurs logiques)
5. injonctif (conseils, ordres, impératif et subjonctif)
6. poétique ou esthétique (recherche de l'émotion)

2.9. Pré-générique et annonces : quelle promesse

1. vivre une expérience pleine d'action, de suspens
2. vivre une expérience pleine d'exotisme, de dépaysement
3. vivre une expérience inédite dans le passé
4. lier imaginaire et science
5. voir la science en train de se faire, célébrer la découverte
6. voir l'aventure d'un archéologue
7. comprendre un phénomène scientifique
8. apprendre des connaissances nouvelles ou une situation nouvelle
9. découvrir un site ou un vestige
10. découvrir un peuple, une civilisation, un homme
11. découvrir une époque
12. comprendre une nouvelle technique de reconstitution (3D, artefact, etc)
13. comprendre une nouvelle technique de fouille ou d'analyse

3.5. Par quels éléments commence le film ? (Ordonner les réponses – 4 réponses max)

1. la reconstitution de l'homme du passé
2. reconstitution du lieu ds le passé (ss l'autre)
3. reconstitution historique
4. la fouille, le chantier
5. archives de la fouille passé ou de la découverte
6. reconstitution de la fouille passée
7. l'archéologue / des archéologues
8. le site de nos jours (les ruines, le chantier)
9. le site de nos jours avec touristes
10. le monde de tout le monde – ville
11. le monde de tout le monde – nature
12. une carte, un élément didactique
13. le vestige
14. l'instance télévisuelle
15. instance spectatorielle

3.7. L'archéologie est

1. absente du film (ou juste dans le paratexte)
2. un savoir tout fait (le savoir existe en soit, hors des procédures ou sources)
3. un savoir en élaboration (on insiste sur les procédures)
4. une science complexe (mise en avant des procédures, de la finesse du travail, de la complexité)
5. une science qui laisse des incertitudes (mise en évidence des suppositions, les manques)
6. une enquête (mise en scène de l'enquête, vocabulaire de l'enquête)
7. une activité mystérieuse (musique, lumières)
8. une aventure dangereuse (musique, la vo insiste sur les dangers, les rebondissements)
9. un activité qui se résume à la fouille (on ne montre que ça)
10. un prétexte pour remonter le temps (on montre surtout l'autre ou le passé)
11. un jeu (musique amusante, vocabulaire du jeu)
12. une activité qui permet de faire une reconstitution
13. une activité passionnelle, plus qu'un métier

3.8.a. Montre-t-on

1. les fouilles
2. les analyses
3. un seule hypothèse est montrée
4. plusieurs hypothèses
5. d'autres vestiges à comparer
6. la constitution d'un artefact
7. procédures

3.8.b. A-t-on un discours sur

1. les fouilles
2. les analyses
3. les anciennes connaissances et sources
4. plusieurs hypothèses
5. un seule hypothèse est évoquée
6. d'autres vestiges à comparer
7. la constitution d'un artefact
8. procédures
9. les sources

2. ÉNONCIATION

2.1.a. Focalisation (ordonnez, 2 réponses possibles)

1. zéro ou neutre
2. interne instance télévisuelle
3. interne archéologue
4. interne homme du passé
5. interne instance spectateur

2.1.b. Ocularisation (ordonnez, 3 réponses possibles)

1. neutre ou zéro
2. interne instance télévisuelle
3. interne archéologue
4. interne homme du passé
5. interne instance spectateur
6. interne instance indéfinie

2.2. Configuration énonciative (ordonnez, 2 réponses possibles)

1. vues objectives (nobody's shot : MOI énonciateur et TOI énonciataire LE -énoncé- regardons)
2. interpellations (regard caméra, adresses au spectateur MOI et LUI, nous TE regardons)
3. vues subjectives (TOI et LUI, voyez ce que JE vous montre)
4. vues objectives irréelles (comme si TU étais MOI)

LA VOIX OFF

4.1. Présence en temps (estimation)
1. très présent (plus de la 1/2 du temps)
2. présent (entre 1/4 et la 1/2 du temps)
3. peu présent (moins d'1/4 du temps)
4. absent (passer à la figure suivante)

4.2. Nombre de personnes qui parlent en voix off uniquement
1. une seule
2. plus d'une (la voix pour les traductions n'est pas la même)
3. plus d'une (la voix change selon le locuteur responsable)

4.3. Ton de la voix off
1. Très didactique, austère
2. Didactique
3. Emphatique / fictionnel
4. Enfantin / ludique

4.4. Qui est (sont) le(s) locuteur(s) responsable(s) de la voix off
1. l'archéologue (identifié dans le paratexte ou l'annonce)
2. l'archéologue dans le passé
3. l'institution télévisuelle
4. le spectateur (la vo pose des questions symbolisant le spectateur)
5. l'homme du passé (la voix est parfois en focalisation interne à l'homme du passé)
6. une source écrite, un personnage historique (l'autre attesté)
7. la voix off est un personnage en soi, qui échange avec les personnages du film

4.5. Position de la voix off dans la temporalité de la narration
1. se situe dans le présent et parle du passé au passé simple ou composé (rupture)
2. se situe dans le passé et parle du passé au présent comme si elle commentait en direct
3. parle toujours au présent ou passé (vérité générale)
4. pas d'évocation du tout du passé
5. parle au présent quand le locuteur est l'homme du passé et au passé quand elle est la voix du commentaire
6. Ne parle pas du passé archéologique

4.6. Le contenu de ses propos
1. un savoir général
2. un savoir précis sur le vestige
3. un savoir précis sur l'histoire en cours
4. construit la connaissance à partir du vestige
5. est à l'origine de la reconstitution (l'imagine ou en est le locuteur)
6. explique ce que disent les spécialistes
7. introduit les spécialistes, les présente
8. pose des questions aux spécialistes (on entend les questions)

4.7. Niveau cognitif
1. moins que l'archéologue
2. autant que l'archéologue
3. en sait plus que l'archéologue
4. seule la voix off parle

4.8.a. Est-il en lien avec le spectateur ?
1. s'adresse directement au spectateur : adresses langagières
2. n'a aucun lien avec

4.8.b. En lien avec l'instance TV ?
1. parle avec lui, lui pose des questions
2. l'instance télé répond à la vo
3. le présente, lui passe la parole
4. n'a aucun lien avec

4.8.c. En lien avec l'archéologue ?
1. parle avec lui, lui pose des questions
2. le présente, lui passe la parole
3. n'a aucun lien avec

4.8.d. En lien avec le vestige ?
1. donne des informations sur le vestige
2. n'a aucun lien avec

4.8.e. En lien avec l'autre ?
1. donne des informations sur l'autre
2. n'a aucun lien avec

II. Les instances en présence

1. L'instance Télévisuelle incarnée

5.1. Présence en temps (estimation)
1. très présent (plus de la 1/2 du temps)
2. présent (entre 1/4 et la 1/2 du temps)
3. peu présent (moins d'1/4 du temps)
4. absent (passer à la figure suivante)

5.2. Nombre de personnes qui représentent cet élément à l'écran

5.3. Nombre de personnes qui parlent

5.4. Les mondes de ses interventions
1. de la science en train de se faire
2. de la connaissance
3. de tout le monde
4. le monde passé
5. de la télévision (plateau)
6. son monde intime (chez lui)
7. un lieu non identifié, neutre
8. dans une reconstitution historique

5.5. Position temporelle : il est dans
1. le présent
2. le passé sur une fouille ancienne
3. le passé archéologique
4. une intemporalité mais avec l'homme du passé

5.6. Position de l'instance télévisuelle dans la temporalité de la narration
1. se situe dans le présent et parle du passé au passé simple ou composé
2. se situe dans le passé et parle du passé au présent comme si elle commentait en direct
3. parle toujours au présent ou passé (vérité générale)
4. Ne parle pas du passé archéologique

5.7. Position narrative
1. le vrai héro de l'aventure
2. acteur de la fouille, des analyses, de la visite du site (diégétique)
3. acteur dans le passé, dans l'histoire de l'autre (dans l'énoncé) (diégétique)
4. producteur des savoirs (construit la connaissance devant nous)
5. détenteur des connaissances (locuteur des savoirs, présent à l'image, apporte des savoirs, métadiégétique)
6. producteur des reconstitutions (déclenche et imagine) (auteur, locuteur)
7. énonciateur de niveau second (raconte une histoire) (métadiégétique)
8. commentateur, témoin de la fouille (mais pas acteur : position extérieure, témoigne de la fouille) (péridiégétique)
9. témoin oculaire du passé (mais pas acteur : position extérieure) (péridiégétique)
10. un guide qui nous fait visiter un site
11. interlocuteur qui questionne et écoute (intradiégétique)
12. n'a aucun rôle dans l'histoire : on pourrait l'enlever sans altérer le sens

5.8. Le contenu de ses propos
1. un savoir général
2. un savoir précis sur le vestige
3. un savoir précis sur l'histoire en cours
4. construit la connaissance à partir du vestige
5. est à l'origine de la reconstitution (l'imagine ou en est le locuteur responsable)
6. résume et explique ce que disent les spécialistes
7. introduit les spécialistes, les présente
8. pose des questions aux spécialistes

5.9. Niveau cognitif
1. moins que l'archéologue
2. autant que l'archéologue
3. en sait plus que l'archéologue
4. il est le seul à parler

5.10. Actions de base
1. travaille, analyse
2. parle avec des spécialistes ou d'autres
3. marche, visite
4. est assis ou immobile pour parler (statique)
5. vie une aventure dans le passé

5.11. Dénomination/ qualification
1. son nom et son titre sont lus oralement
2. son nom et son titre sont écrits éventuellement avec un symbole de la science
3. il est appelé le plus souvent par son prénom
4. il n'est pas appelé du tout (n'a pas de nom)

5.12.a. Est-il en lien avec le spectateur ?
1. proxémie, gros plans,
2. regard caméra,
3. focalisation interne,
4. ocularisation interne
5. s'adresse directement au spectateur : adresses langagières
6. n'a aucun lien avec

5.12.b. En lien avec l'instance spectatorielle ?
1. le présente, lui passe la parole
2. le rencontre est physiquement avec lui
3. parle avec lui, lui pose des questions
4. n'a aucun lien avec

5.12.c. En lien avec l'archéologue ?
5. le présente, lui passe la parole
6. le rencontre est physiquement avec lui
7. parle avec lui, lui pose des questions
8. n'a aucun lien avec

5.12.d. En lien avec le vestige ?
1. le trouve
2. le regarde, le touche
3. le montre, le désigne
4. donne des informations sur le vestige
5. n'a aucun lien avec

5.12.e. En lien avec l'autre ?
1. le rencontre, parle avec lui
2. l'imagine, le voit
3. donne des informations sur l'autre
4. n'a aucun lien avec

5.13. Représentations (ordonner les réponses : 3 maximum)
1. un guide / un hôte (ouvre des portes qu'on ouvre jamais, nous amène à visiter un lieu inconnu)
2. un intervieweur (se contente de poser les questions et y répondre)
3. un enquêteur (montre comment il constitue un savoir grâce aux archéologues ou non)
4. un savant (montre des éléments didactiques, prend en charge le discours scientifique)
5. un des auteurs du films
6. quelqu'un qui présente puis passe la parole

2. L'ARCHÉOLOGUE

6.1. Présence en temps (estimation)
1. très présent (plus de la 1/2 du temps)
2. présent (entre 1/4 et la 1/2 du temps)
3. peu présent (moins d'1/4 du temps)
4. il est uniquement cité comme source par la voix off (passer à la figure suivante)
5. complètement absent, juste dans le paratexte (passer à la figure suivante)
6. complètement absent : l'homme de la rue apporte le savoir archéo (un passionné)

6.2. Mode d'apparition
1. en off (il est l'instance physique qui parle)
2. physiquement à travers un ou des archéologue(s) actuels
3. physiquement à travers un acteur qui joue un archéologue

6.3. Nombre d'archéologues qui représentent cet élément à l'écran

6.4. Nombre d'archéologues qui sont interviewés ou au centre du dispositif

Présence d'autres scientifiques qui ont le même rôle ? (nombre)

Présence de passionnés ou témoin qui ont le même rôle ? (nombre)

6.6. Les mondes de ses interventions
1. de la science en train de se faire
2. de la connaissance (bureau, musée, site)
3. de tout le monde
4. le monde passé
5. de la télévision (plateau)
6. son monde intime (chez lui)
7. un lieu non identifié, neutre
8. une reconstitution historique

6.7. Première apparition
1. Vient du fond de l'écran et vers nous
2. Vient à la rencontre de l'instance TV
3. On voit ce qu'il voit (ocularisation interne ou avec) puis on le voit
4. marche devant la caméra, visite, s'arrête, parle
5. On le suit de dos et il se retourne
6. à son bureau ou statique dans un lieu de science
7. fouille ou analyse ou travaille
8. dans un lieu intime en train de manger ou se raser…
9. on ne voit qu'un très gros plan de son visage
10. dans le monde de tout le monde, en train de vivre naturellement
11. En train de préparer le périple de la fouille

6.8. Mode d'apparition

1. apparaît seul pour être interviewé
2. apparaît seul avec des ouvriers sous ses ordres
3. apparaît seul pour travailler
4. apparaît toujours en groupe pour travailler

6.9. Dénomination/ qualification

1. son nom et son titre sont lus oralement
2. son nom et son titre sont écrits éventuellement avec un symbole de la science
3. il est appelé le plus souvent par son prénom
4. il n'est pas appelé du tout (n'a pas de nom)
5. il est appelé le plus souvent par son statut (scientifique, archéologue)

6.10. Position de l'archéologue dans la temporalité de la narration

1. Il parle du passé au passé simple ou composé (rupture)
2. Il parle du passé au présent comme si il commentait en direct
3. Il parle toujours au présent ou passé (vérité générale)
4. Ne parle pas du passé archéologique

6.11. Position temporelle

1. le présent
2. le passé sur une fouille ancienne
3. le passé archéologique
4. une intemporalité

6.12. Position narrative (réponses possibles)

1. le vrai héro de l'aventure
2. acteur de la fouille
3. acteur de la constitution d'un artefact
4. acteur des analyses,
5. acteur de la visite du site (diégétique)
6. acteur dans le passé, dans l'histoire de l'autre (dans l'énoncé) (diégétique)
7. producteur des savoirs (construit la connaissance devant nous)
8. détenteur des connaissances (locuteur des savoirs, présent à l'image, apporte des savoirs, métadiégétique)
9. producteur des reconstitutions (déclenche et imagine) (auteur, locuteur)
10. énonciateur de niveau second (raconte une histoire) (métadiégétique)
11. commentateur, témoin de la fouille (mais pas acteur : position extérieure, témoigne de la fouille) (péridiégétique)
12. témoin oculaire du passé (mais pas acteur : position extérieure) (péridiégétique)
13. un guide qui nous fait visiter un site
14. interlocuteur qui questionne et écoute (intradiégétique)
15. n'a aucun rôle dans l'histoire : on pourrait l'enlever sans altérer le sens

6.13. Statut référentiel

1. indice (neutralité de la mise en scène recherchée)
2. icône (mise en scène prononcée)
3. symbole (est un héros plus qu'un actant : des indices sur ses sentiments, sur son intimité)

6.14. Actions de base

1. travaille, fouille
2. analyse
3. parle avec des spécialistes
4. marche, visite
5. assis ou statique pour parler avec qq'un
6. sert de guide sur un site

6.15. Le contenu de ses propos

1. un savoir général et tout fait
2. un savoir précis sur le vestige
3. un savoir précis sur l'histoire en cours
4. construit la connaissance à partir du vestige
5. montre et / ou explique les sources et / ou les procédures

6.16.a. Est-il en lien avec le spectateur ?

1. proxémie, gros plans
2. regard caméra
3. focalisation interne
4. ocularisation interne
5. s'adresse directement au spectateur : adresses langagières
6. n'a aucun lien avec

6.16.c. En lien avec l'instance télévisée ?

1. le rencontre, est physiquement avec lui
2. le rencontre en plateau
3. on entend un intervieweur avec l'archéo qui pose des questions
4. parle avec lui, regarde légèrement à gauche ou à droite de la caméra
5. il est présenté par l'instance télévisée
6. n'a aucun lien avec

6.16.d. En lien avec le vestige ?

1. le trouve
2. le regarde, le touche
3. le montre, le désigne
4. l'analyse
5. donne des informations sur le vestige
6. n'a aucun lien avec

6.16.e. En lien avec l'autre ?

1. le rencontre, parle avec lui
2. ses découvertes déclenchent les reconstitutions
3. l'imagine, le voit
4. donne des informations sur l'autre
5. n'a aucun lien avec

6. 17. Représentations (ordonner les réponses : 3 maximum)

1. a un sixième sens : la voix off insiste sur son instinct
2. un érudit qui sait tout
3. un aventurier Indiana Jones : rapidité des plans, flous, ralenti, contre plongée / musique aventure / clair-obscur
4. un guide touristique : on le voit de dos et on le suit / il apporte un savoir tout fait
5. un scientifique méticuleux : vocabulaire de science / les précautions / mise en valeur de la précision des gestes
6. un enquêteur : esthétique et musique de l'enquête / vocabulaire de l'enquête / comparaison explicite à l'enquêteur
7. un passionné la voix off insiste sur son état mental, ses émotions, et sa persévérance /gros plans sur son visage, ses émotions
8. a des liens amoureux avec le vestige : vocabulaire de l'amour / mise en valeur du lien charnel à l'image
9. un homme avant tout : qui a des émotions, on le voit rire, manger, se raser, …
10. mis au même niveau que d'autres non spécialistes

3. LE VESTIGE

7.1. Première apparition du vestige

1. dans la terre en train d'être découvert
2. en train d'être analysé par un archéologue
3. sur une étagère dans un lieu de science
4. dans un musée ou mis en exposition
5. sur le site même
6. sur un fond noir décontextualisé
7. reconstitué dans le présent pour montrer un geste ancien (artefact)
8. reconstitué dans le passé en usage
9. comme un décor dans l'histoire reconstitué (élément narratif)

Le vestige authentique

7.2.1. Présence en temps (estimation) dans les images du présent, constitution de la science

1. très présent (plus de la 1/2 du temps)
2. présent (entre 1/4 et la 1/2 du temps)
3. peu présent (moins d'1/4 du temps)
4. absent (passer à la figure suivante)

7.2.2. Les mondes de ses interventions

1. la visite d'un monument historique
2. de la science en train de se faire
3. de la connaissance
4. de tout le monde
5. de la télévision (plateau)
6. dans un lieu non identifié, neutre
7. dans une reconstitution historique

7.2.4. Position temporelle

1. le présent
2. le passé sur une fouille ancienne
3. le passé archéologique
4. une intemporalité

7.2.4. Dénomination/ qualification

1. il est nommé par son nom scientifique
2. il est nommé par son nom commun
3. il n'est pas nommé, juste montré

7.2.5. Localisation

1. dans la terre en train d'être découvert
2. en train d'être analysé par un archéologue
3. sur une étagère ou dans la main de l'archéologue, dans un lieu de science
4. dans un musée ou mis en exposition
5. on montre surtout le site archéologique dans son ensemble
6. sur un fond noir décontextualisé

7.2.6. Statut référentiel

1. indice
2. icône

7.2.7. Rôle dans le film

1. sa découverte et les analyses sont mises en avant
2. on construit la connaissance à partir de lui et constitue un lien scientifique au passé
3. il constitue un lien symbolique au passé (il fait le lien entre les images du présent et du passé)
4. sa découverte et les analyses ne sont pas mises en avant
5. on ne construit pas la connaissance à partir de lui
6. on ne construit pas de lien symbolique à partir de lui
7. c'est surtout un lieu à visite

7.2.7. Types d'informations données sur le vestige :

1. description physique (matériel, dimension)
2. datation
3. utilité / utilisation
4. prix, valeur

7.2.8. Comment est-il authentifié ?

1. par l'instance télé
2. par la voix off
3. par l'archéologue
4. par une source autre
5. il n'est pas authentifié comme authentique

7.2.9.a. Est-il en lien avec le spectateur ?
1. en position esthétique : gros plans
2. n'a aucun lien avec

7.2.9.b. Lien avec le vestige des reconstitutions ?
1. constitue un lien direct (fondu enchaîné sur lui dans le passé)
2. unique ressemblance mise en avant
3. ne fait aucun lien avec

7.2.9.c. Lien avec l'autre ?
1. il va dans le passé et le rencontre
2. il se transforme en l'autre
3. statut particulier : le vestige *est* l'autre
4. n'a aucun lien avec

7.2.10. Représentations (ordonner les réponses : 3 maximum)
1. trésor (valeur financière) : esthétisation / champ lexical de la richesse
2. objet esthétique : ralenti, flou fond noir, on tourne autour / musique envoûtante
3. indice - document lisible par les spécialistes : les locuteurs insistent sur les informations qu'il livre
4. objet magique qui a une vie propre : vocabulaire anthropomorphe : la capacité de vivre seul / l'objet se transforme (morfing, fondu)
5. objet emprunt de mystère : lumière rasante, clair obscur / musique mystère

le vestige est-il trouvé en direct ?
1. oui
2. non

le vestige permet-il de construire de la connaissance ?
1. oui
2. non

Vestige reconstitution

7.3.1. Présence en temps (estimation) dans les images du passé, reconstitution
1. très présent (plus de la 1/2 du temps)
2. présent (entre 1/4 et la 1/2 du temps)
3. peu présent (moins d'1/4 du temps)
4. absent (passer à la figure suivante)

7.3.2. Position temporelle
1. le présent
2. le passé sur une fouille ancienne
3. le passé archéologique
4. une intemporalité

7.3.3. Mode d'apparition
1. Reconstitué par les scientifiques pour l'archéologie expérimentale (artefact)
2. Reconstitution 3D
3. Restitution par dessins ou schémas scientifiques
4. Reconstitution par des peintures, des aquarelles
5. Simple élément du décor dans le passé
6. Reconstitution du décor dans un film de fiction

7.3.4. Statut référentiel
1. icône (ressemblance)
2. symbole (reconstitution 3D par exemple)

7.3.5.a. Lien avec le vestige authentique ?
1. constitue un lien direct (fondu enchaîné sur lui dans le passé)
2. lui ressemble
3. ne fait aucun lien avec (simple décor)

7.3.5.b. Lien avec l'autre ?
1. il est en contact, l'autre s'en sert
2. il est le décor de l'histoire de l'autre
3. n'a aucun lien avec

7.3.5.c. Lien avec le spectateur ?
1. en position esthétique : gros plans
2. n'a aucun lien avec

7.6. Le vestige reconstitué est désigné comme une reconstitution ?
1. Oui, clairement
2. Non, on peut les confondre avec les vestiges authentiques

4. L'HOMME DU PASSÉ

8.1. Présence en temps (estimation)
1. très présent (plus de la 1/2 du temps)
2. présent (entre 1/4 et la 1/2 du temps)
3. peu présent (moins d'1/4 du temps)
4. absent à l'image mais on l'évoque
5. complètement absent (figure suivante)

8.2. Nombre de personnes qui représentent cet élément à l'écran

8.4. Nombre de personnes qui sont centrales

8.5. Les mondes de ses interventions
1. de la science en train de se faire
2. de la connaissance
3. de tout le monde
4. le monde passé
5. de la télévision (plateau)
6. dans son monde intime (chez lui)
7. dans un lieu non identifié, neutre
8. aucun : décontextualisation et hors temps
9. dans une reconstitution historique

8.6. Mode d'apparition
1. en off (l'autre est l'instance responsable de la voix off)
2. construit cognitivement par les propos des archéologues et / ou de la voix off (on l'évoque)
3. reconstitué par les scientifiques pour l'archéologie expérimentale (artefact)
4. comparé à un autre autre : rapport cognitif (image ou propos)
5. recontextualisation avec des sons, des flous, une ambiance
6. existence purement fantomatique : il fait partie de l'évocation du passé sans avoir de rôle
7. restitution par dessins ou schémas scientifiques
8. reconstitution réaliste en 3D
9. extrait de jeux vidéos
10. reconstitution réaliste avec des acteurs, faite pour le film
11. reconstitution réaliste avec des acteurs dans une reconstitution historique
12. reconstitution humoristique (mise à distance)
13. des extraits de films (péplums, films historiques)
14. des peintures ou autres représentations préexistantes de l'homme du passé
15. artefact dans un musée

Mode d'évocation
1. on parle de lui, on l'évoque par brides
2. on raconte son histoire à l'oral (des personnages, des actions, une temporalité)
3. son histoire est évoquée par des brides d'images assez floues
4. les récits sont des métaphores de son histoire
5. son histoire est jouée et mise en scène

8.7. Première apparition
1. Vient du fond de l'écran et marche vers nous
2. On voit ce qu'il voit (ocularisation interne ou avec) puis on le voit
3. Il marche devant la caméra, visite, s'arrête et parle
4. On le suite de dos et il se retourne
5. Il se situe dans le monde passé, de manière naturelle
6. On le voit en gros plan visage, YY

8.8. Matérialité de l'image reconstituée
1. réaliste
2. réaliste mais peu iconique (3D, acteurs caricaturaux)
3. identifiée comme passée (noir et blanc, dates)
4. identifiée comme schématique (peinture, aquarelle, recontextualisation)
5. on entend dialoguer les personnages

8.9. Position temporelle : il se situe dans
1. le présent
2. le passé archéologique
3. le passé sur une fouille ancienne
4. une intemporalité

8.10. Dénomination/ qualification
1. il est appelé par un nom, un prénom (réel, attesté)
2. il est appelé par un nom, un prénom inventé ou tiré de son espèce
3. il est appelé par son espèce ou un nom scientifique
4. il n'est pas appelé du tout (n'a pas de nom)

8.11. La reconstitution est déclanchée par

1. une reconstitution faite par et pour des spécialistes
2. déclenchée par l'archéologue (les reconstitutions avancent en fonction de l'avancée de sa fouille ou par les connaissances qu'il divulgue)
3. apparaît indépendamment des découvertes de l'archéologue, déclenchée par un supra énonciateur
4. déclenchée par l'autre lui-même (l'autre est locuteur de la vo et raconte son histoire)
5. projection de l'imaginaire de l'archéologue
6. projection de l'imaginaire du tiers représentant du spectateur
7. projection de l'imaginaire de l'instance télévisuelle

8.12. Statut référentiel

1. icône (un actant)
2. symbole (est un héros plus qu'un actant, des détails sur ses sentiments et son intimité)

8.13. Position narrative (réponses possibles)

1. le vrai héro de l'aventure
2. acteur dans le présent : a une influence sur le présent
3. acteur dans le passé, dans l'histoire de l'autre (dans l'énoncé) (diégétique)
4. producteur des savoirs (construit la connaissance devant nous)
5. détenteur des connaissances (locuteur des savoirs, présent à l'image, apporte des savoirs, métadiégétique)
6. producteur des reconstitutions (déclenche et imagine) (auteur ou locuteur)
7. énonciateur de niveau second (raconte une histoire) (métadiégétique)
8. commentateur, témoin de la fouille (mais pas acteur : position extérieure, témoigne de la fouille) (péridiégétique)
9. témoin oculaire du passé (mais pas acteur : position extérieure) (péridiégétique)
10. un guide qui nous fait visiter un site
11. interlocuteur qui questionne et écoute (intradiégétique)
12. aucun rôle dans l'histoire : on pourrait l'enlever sans altérer le sens (rend compte d'une ambiance, anime)

8.14.a. Est-il en lien avec le spectateur ?

1. proxémie, gros plans,
2. regard caméra,
3. focalisation interne,
4. ocularisation interne
5. s'adresse directement au spectateur : adresses langagières
6. n'a aucun lien avec

8.14.b. Est-il en lien avec un autre autre? (ordonnez)

1. Une opposition avec l'autre
2. Une filiation à l'autre
3. Une comparaison avec l'autre

8.14.c. Cet autre de l'autre est (ordonnez)

1. Un étranger
2. Un ancêtre
3. Un homme du présent

8.15. Représentations

1. un être construit cognitivement d'abord
2. une hypothèse possible : différentes hypothèses s'enchaînent
3. une illustration du discours scientifique (pas de consistance, peu de teneur : être fantomatique pas reconnaissable)
4. un actant simple sans caractère
5. apparaît flou puis clairement à la fin
6. un être qui nous ne ressemble pas : mise en avant des différences, des écarts
7. apparaît d'abord comme notre autre, puis nous ressemble de plus en plus
8. un héros mythique : avec des méchants, des gentils, du suspens, des bagarres, de l'amour…
9. un héros qui incarne des valeurs positives
10. un héros de roman : on connaît sa psychologie, ses émotions, son ressenti
11. un proche parent qui nous ressemble : mise en avant de la filiation / vocabulaire de la famille / métaphores familiales

3.9. Types d'informations données sur le passé

1. des données sur l'autre
2. des données sur le passé en général (contexte historique)
3. peu ou pas d'informations sur le passé, pas d'évocation du passé
4. peu ou pas d'informations sur l'autre

3.9.a Types de données sur l'autre

1. ses sentiments, ses émotions
2. sa vie quotidienne / mode de vie
3. son apparence
4. ses vêtements, ses outils, ses objets
5. son histoire personnelle

3.9.b. Types de données sur le passé

1. techniques anciennes, architecture
2. grandes découvertes
3. date / données historiques
4. données géographiques

5. L'INSTANCE SPECTATORIELLE

9.1. Présence en temps (estimation)
1. très présent (plus de la 1/2 du temps)
2. présent (entre 1/4 et la 1/2 du temps)
3. peu présent (moins d'1/4 du temps)
4. absent (passer à la figure suivante)

9.2. Nombre de personnes qui représentent cet élément à l'écran

9.3. Nombre de personnes qui parlent

9.4. Apparaît sous quelle forme?
1. un enfant
2. un étudiant
3. un touriste, un visiteur

9.5. Les mondes de ses interventions
1. de la science en train de se faire
2. de la connaissance
3. de tout le monde
4. le monde passé
5. de la télévision (plateau)
6. dans son monde intime (chez lui)
7. dans un lieu non identifié, neutre

9.6. Position de l'instance spectateur
1. dans la temporalité de la narration
3. Il se situe dans le présent et parle du passé au passé simple ou composé
4. Il se situe dans le passé et parle du passé au présent comme si elle commentait en direct
5. Il parle toujours au présent ou passé (vérité générale)

9.7. Position temporelle :
1. le présent
2. le passé sur une fouille ancienne
3. le passé archéologique
4. une intemporalité

9.8. Actions de base
1. travaille, analyse
2. présente, introduit le spécialiste
3. parle avec, interviewe des spécialistes
4. explique / reformule
5. marche, visite
6. est assis ou statique pour parler

9.9. Dénomination/ qualification
1. son nom et son titre sont lus oralement
2. son nom et son titre sont écrits
3. il est appelé le plus souvent par son prénom
4. il n'est pas appelé du tout (n'a pas de nom)

9.10. Position narrative
1. acteur de la fouille, des analyses, de la visite du site (diégétique)
2. acteur dans le passé, dans l'histoire de l'autre (dans l'énoncé) (diégétique)
3. producteur des savoirs (construit la connaissance devant nous)
4. détenteur des connaissances (locuteur des savoirs, présent à l'image, apporte des savoirs, métadiégétique)
5. producteur des reconstitutions (déclenche et imagine) (auteur)
6. énonciateur de niveau second (raconte une histoire) (métadiégétique)
7. commentateur, témoin de la fouille (mais pas acteur : position extérieure, témoigne de la fouille) (péridiégétique)
8. témoin oculaire du passé (mais pas acteur : position extérieure) (péridiégétique)
9. interlocuteur qui questionne et écoute (intradiégétique)
10. n'a aucun rôle : on pourrait l'enlever sans modifier le sens

9.11. Le contenu de ses propos
1. un savoir général
2. un savoir précis sur le vestige
3. un savoir précis sur l'histoire en cours
4. construit la connaissance à partir du vestige
5. est à l'origine de la reconstitution (l'imagine ou en est le locuteur responsable)

6. résume et explique ce que disent les spécialistes
7. introduit les spécialistes, les présente
8. pose des questions aux spécialistes (on entend les questions)

9.12. Niveau cognitif :
1. moins que l'archéologue
2. autant que l'archéologue
3. en sait plus que l'archéologue
4. il est le seul à parler

9.13.a. Est-il en lien avec le spectateur ?
1. s'adresse directement au spectateur : proxémie, gros plans, regard caméra
2. s'adresse directement au spectateur : adresses langagières
3. n'a aucun lien avec

9.13.b. Est-il en lien avec l'instance télévisuelle ?
1. le rencontre est physiquement avec lui
2. parle avec lui, lui pose des questions
3. n'a aucun lien avec

9.13.c. Est-il en lien avec l'archéologue ?
1. le rencontre est physiquement avec lui
2. parle avec lui, lui pose des questions
3. le présente, lui passe la parole
4. n'a aucun lien avec

9.13.d. Est-il en lien avec le vestige ?
1. le trouve
2. le regarde, le touche
3. le montre, le désigne
4. donne des informations sur le vestige
5. n'a aucun lien avec

9.13.e. Est-il en lien avec l'autre ?
1. le rencontre, parle avec lui
2. l'imagine, le voit
3. donne des informations sur l'autre
4. n'a aucun lien avec

9.14. Représentations (ordonner les réponses)
1. un naïf sans connaissance
2. l'homme de la rue, un curieux
3. un érudit spécialiste

6. AUTRE(S) ÉLÉMENT(S)

10.1. Apparaissent d'autres éléments :
1. les touristes
2. d'autres scientifiques que des archéologues
3. l' autre de l'autre
4. l'homme de la rue, le témoin
5. une instance spectatorielle qui ne fait qu'écouter à un moment (sans autre rôle)
6. des ouvriers sur le site
7. le public des reconstitutions historiques

10.2. Ils sont :
1. Interviewés au même titre que les archéologues
2. Interviewés au même titre que l'instance spectatorielle
3. Sans rôle : on les voit juste à l'image

ANNEXE 11

EXEMPLE DE CAPTURES (IMAGETTES ET EXTRAITS DE LA BANDE SON) RECUEILLIES SUR DEUX ÉMISSIONS

Cette annexe permet d'apprécier le travail de capture d'imagettes et de citations réalisé en parallèle du remplissage du questionnaire pour les 51 émissions. Il s'agit là des données recueillies sur les premières minutes de *Construire et vivre à Pompéi* et de *Ötzi la malédiction des glaces* (« Sept à Huit »).

Les premières scènes de *Construire et Vivre à Pompéi*

18-11-1997



5:45:04:07



5:45:08:10

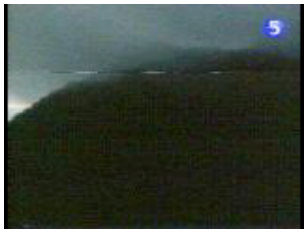


5:45:11:01
long plan fixe avec musique

L'éruption



5:45:22:20
long plan fixe avec même musique : la vo lit le texte témoignage de Pline le Jeune mais ça n'est pas dit comme ça : "la nuée s'est levée. Les spectateurs ne purent pas deviner de quelle montagne. On sut plus tard que c'était du Vésuve. Spectacle grandiose, digne pour un savant d'être examiné de plus près. Mon oncle fit amener des quadrirèmes pour y secourir Rectina (...)"
L'éruption



5:45:52:16
travelling droite gauche très lent
L'éruption



5:46:15:09
les moulages illustrent le désastre décrit par la vo "tout le monde crut que ce fut la dernière nuit pour tout le monde"... Et la VO finit par : "Pline le Jeune." (puis silence: pas plus d'info)
L'éruption



5:46:33:22
L'éruption



5:46:37:12
plan fixe avec musique joyeuse italianisante
Situation géo et historique



5:47:12:10
l'archéologue en italien traduit au bout de quelques secondes. Il explique la situation géo de Pompéi
Situation géo et historique



5:47:39:18
puis son histoire
Situation géo et historique



5:47:51:21
en off : son urbanisme avec des plans des vestiges (cardo et décumanus ; un grand temple du VI BC: influence grecque puis grandit)
Situation géo et historique



5:49:07:08
plans fixe ou travelling sur des maisons / la vo (ton professoral): explique les différentes maçonneries présentes, origine des pierres, formes... (voc assez complexe) selon les périodes : au VI, "après les conquêtes de Sylla" en 80, "le bel opus reticulatum si présent à Pompéi", puis construction du forum, etc (utilise le passé, discours descriptif)
intro sur les méthodes de maçonnerie
5:51:00:04
intro sur les méthodes de maçonnerie



5:51:03:11
"puis soudain, le (...) 62..."
intro sur les méthodes de maçonnerie



5:51:05:16
et là, une autre vo plus jeune et chaleureuse reprend/ musique douce : un tremblement de terre qui a eu lieu : encore une fois à la fin, il annonce : "Sénèque" (sans plus de précision)
le tremblement de terre : des sources pour comprendre



5:51:26:00
la vo professorale / silence / plans des murs : la reconstruction après le tremblement de terre
le tremblement de terre : des sources pour comprendre



5:51:50:19
(musique quelques secondes puis silence): la vo explique que le mode de vie des pompéiens change
le tremblement de terre : des sources pour comprendre



5:52:09:19
musique quelques secondes puis silence et la vo continue / musique / vo (alternance) : les changements urbains après le tremblement
le tremblement de terre : des sources pour comprendre



5:53:05:16
(toujours silence)
le tremblement de terre : des sources pour comprendre



5:53:08:11
la régularité des rues et des constructions : on sait comment c'était obtenu car une stèle avec les instruments
le tremblement de terre : des sources pour comprendre



5:53:17:08
l'archéologue explique comment on construisait : "par chance, on a retrouvé dans une boutique de la Via del abbondanza (...) une groma dont cet instrument est la réplique"
outil : la groma



5:53:48:04
toujours archéo en off : illustre l'alignement
outil : la groma



5:54:02:14
décrit l'instrument et montre comment ça marche (voc très scientifique, très complexe et ton très didactique) / alternance entre l'archéo et les plans des rues et monuments pour illustrer où on l'entend en off
outil : la groma



5:54:40:14
-
outil : la groma



5:56:23:05
/ la vo : diversité des matériaux
diversité matériaux



5:56:34:17
/ l'archéologue : décrit les

matériaux : le tuf calcaire, les laves, les tufs volcaniques de la région du Vésuve (décrit les couleurs, les origines géo)...
diversité matériaux



5:57:34:11
diversité matériaux



5:57:52:00
/ on entend des gens se parler et les bruits de la taille mais aucun commentaire
Situation géo et historique



5:58:13:05
idem
Situation géo et historique



5:58:28:21
idem
Situation géo et historique
5:58:50:13
Situation géo et historique



5:59:14:01
Situation géo et historique



5:59:22:08
/ la vo : "la fente des gros blocs était déjà pratiquée à Pompéi" : d'autres témoignages du travail de la pierre : le temple de vénus
Situation géo et historique



5:59:29:11
"ils portent tous des traces des outils qui les ont façonnés : la scie (...) la pointe (...)
Situation géo et historique



6:00:00:00
/ silence et on entend les bruits
Situation géo et historique



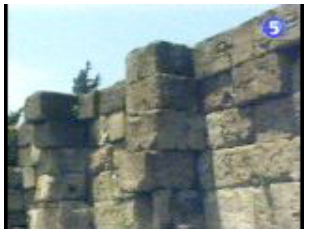
6:00:12:09
/ la vo : les traces des taillants. On a aussi retrouvé des outils
diversité outils



6:00:35:12
/ musique douce / et "d'autres témoignages fournis par les stèles des maçons ou des tailleurs de pierre (...)" long plan fixe
diversité outils



6:00:48:08
arrête musique/ description des outils en fonction des vestiges qu'on nous montre : alternance de plan d'ouvriers qui travaillent et des vestiges. Exemple : "les parements étaient polis avec un morceau de lave dur"/ vestige et on voit ensuite l'ouvrier polir
diversité outils



6:01:51:07
les sigles des ouvriers sur les pierres
diversité outils



6:02:14:07
la sculpture sur les jambages et les colonnes : une belle finesse (longs plans descriptifs)
diversité outils



6:03:07:24
d'autres techniques de maçonneries expliquées et montrées dans de longs plans fixes ou trav. lents
diversité maçonneries



6:03:27:06
diversité maçonneries



6:03:33:09
l'archéologue explique comment on montait deux blocs ensembles / un autre montre les gestes / fresque qui montre ce geste
diversité maçonneries



6:04:38:04
diversité maçonneries



6:04:48:19
/ la vo : continue de décrire la maçonnerie
diversité maçonneries



6:04:59:06
musique joyeuse italianisante / silence de la vo / plans sur les gros blocs...
diversité maçonneries



6:05:43:03
silence et la vo explique que le calcaire du Sarno a été employé pour les façades, le tuf volcanique... le stuc // plans sur les façades et parements, colonnes...
diversité matériaux



6:07:30:21
l'archéologue explique une autre technique de maçonnerie
diversité maçonneries



6:08:16:10
la vo explique une autre maçonnerie encore; l'utilisation de telle pierre, de telle technique... dit que tout cela est visible dans les chantiers de 62.
diversité maçonneries



6:09:30:16
la vo se tait, silence et on entend les bruits du chantier et la femme et les autres ouvriers parler en italien... durant toute cette séquence, on ne sait pas ce que font ces gens !!
diversité matériaux



6:10:00:01
diversité matériaux



6:10:04:04
diversité matériaux



6:10:34:12
diversité matériaux
6:10:46:00
diversité matériaux



6:10:49:00
diversité matériaux



6:11:40:24
diversité matériaux
6:11:44:00
diversité matériaux



6:12:20:00
la vo parle enfin et explique : en fait, c'est la fabrication de la chaux vive
diversité matériaux

Les premières scènes de *Ötzi, la malédiction des glaces,* « Sept à huit »

TF1
27-11-2005
19:02:55:87
LF "c'est l'histoire d'une malédiction, un mystère venu du fond des temps, une hécatombe qui trouve peut-être son explication. Il y a 5300 ans, l'age de bronze, l'histoire de l'homme des glaces, découvert dans le Tyrol par un couple de randonneurs " ... celui qu'on a surnommé Ötzi était très bien conservé et l'étude de sa momie a permis de dresser son portrait : peut-être un chaman doué de pouvoirs médicinaux, mort après s'être battu contre ses congénères de la préhistoire"



19:03:13:93
19:03:24:27
L'homme "Et l'histoire aurait pu rester celle d'une belle découverte scientifique si une série de morts suspectes n'étaient venues assombrir le tableau" > explique que depuis 1991, 8 personnes sont mortes mystérieusement! LF : une malédiction ?
19:04:02:42
... "nous avons retrouvé les proches de 2 des victimes supposées : un archéologue et un journaliste... Nous avons aussi retrouvé le conservateur du musée (...) : la colère de l'homme des glaces..."



19:04:22:02
la vo présente le lieu : un lieu propice aux mystères / présentation de Joseph XXX qui a perdu un fils en 2004



19:04:57:78
19:04:58:66
J XXX dit qu'il se pose des questions sur la mort de son fils : il est possible que son fils ait été victime d'une malédiction
19:05:18:42
19:05:21:25
la vo explique que le fils est mort d'une tumeur au cerveau et qu'il était ancien flic et puis journaliste
19:05:23:29
19:05:49:69
le père passe l'hommage télé qui avait été fait pour son fils



19:05:58:26
archives de la découverte d'Ötzi
19:06:05:13
19:06:07:38
19:06:13:89



19:06:16:74
la vo explique sur ces images les conditions de la découverte du "cadavre" (x fois) et de l'importance de la découverte



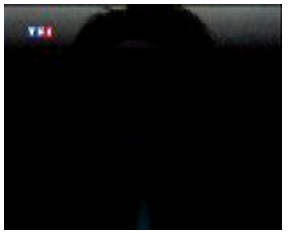
19:06:39:86
19:06:51:69
musique mystère voix de femmes et "un cadavre intact... le regard encore perçant"



19:06:54:71
la vo donne des infos sur ce qu'on a appris : mode de vie, etc



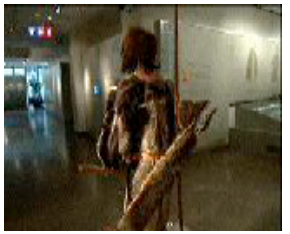
19:07:00:47
... "grâce aux analyses, les scientifiques ont reconstitué Ötzi"



19:07:03:30
-



19:07:05:04



19:07:07:16
... toujours des infos sur son mode de vie...
19:07:12:20
19:07:15:38
19:07:18:47



19:07:23:59
l'archéo parle de l'hypothèse du chaman : un être plein de pouvoir donc ! (toujours musique mystère)
19:07:24:43



19:07:41:55
la vo explique que la dernière théorie, c'est qu'il a été assassiné



19:07:48:69
l'archéologue confirme cette hypothèse : une flèche retrouvée
19:07:50:39
19:07:51:82
19:08:08:91

19:08:14:35
vo : dernière découverte : du sang



19:08:21:19
le spécialiste : plusieurs sangs sur son couteau
19:08:32:87
vo : il était sûrement en lutte avec des gens, un guerrier un peu sanguinaire
19:08:36:68
mais, annonce la vo, ce professeur est mort "d'une étrange maladie du sang"



19:08:41:10



19:08:43:40
la vo pose donc les questions : existe-t-il une malédiction, "une vengeance de la momie contre ceux qui ont osé proférer son tombeau de glace 53 siècles plus tard?"



19:08:45:37



19:08:48:95



19:08:50:93
19:08:55:85



19:09:02:04
"Tom Loy rejoint donc la 8ème victime, le journaliste..."
19:09:06:08
ES : le randonneur qui l'a découvert est mort



19:09:16:22
le sauveteur est mort



19:09:22:38
le médecin légiste

19:09:24:64
19:09:34:09
son guide
19:09:40:27
un professeur qui avait mis au point la protection pour Ötzi
19:09:49:27
"Indiana Jones local" : l'archéologue



19:09:58:80
arrêt musique : la vo annonce qu'ils sont allés dans le village de ce dernier pour rencontrer sa femme
19:10:13:16



19:10:15:03
19:10:18:26
19:10:20:89
elle dit que c'est un conte moderne, un mythe
19:10:42:01
musique mystère : la vo dit que son mari a été hanté par cette découverte et on voit ses nbreux livres
19:10:47:14
19:10:56:30

LISTE ET RÉSUMÉS DES 51 ÉMISSIONS DU CORPUS[1]

Les émissions sur la préhistoire

Homo Sapiens version courte est connu comme le second docufiction sur la préhistoire diffusé en France : il est la suite de *L'odyssée de l'espèce*, dure 91 minutes, a été diffusé sur France 3 le mardi 11.01.2005, à 20h55. Il retrace l'histoire et l'évolution d'Homo Sapiens à travers le temps et à travers les continents, de manière chronologique et à travers des grandes étapes ou inventions (sous forme de récits successifs). Les personnages du film sont reconstitués par des acteurs et avec des décors en 3D.

Homo Sapiens, la naissance d'un nouvel homme est le première partie de la version longue d'*Homo Sapiens*. Des commentaires des archéologues sont intercalés entre les scènes de reconstitutions. Il dure 49 minutes et a été diffusé sur France 3 dimanche 30.01.2005 à 17h58.

Le mystère de nos origines est un documentaire de 90 minutes, diffusé le dimanche 6.07.2008 à 16h20 sur France 5. Il montre que ce qu'on croit savoir de l'évolution de l'homme (une filiation unique pour l'homo sapiens moderne) est faux, grâce à de récentes découvertes archéologiques. Il alterne scènes de fouilles, interviews de spécialistes et reconstitutions.

À la recherche des origines est un documentaire d'une série intitulée « Les Aventuriers de l'Archéologie Moderne ». Il dure 43 minutes et a été diffusé sur Arte le mercredi 21.03.2001 à 19h. Il relate les fouilles de trois archéologues qui tentent de trouver les fossiles les plus anciens.

La préhistoire comme si vous y étiez est un numéro du magazine « Les grandes énigmes de la science ». D'une durée de 55 minutes, il a été diffusé le samedi 17.10.1998 à 13h45 sur France 2. François de Closets présente cette émission sur la préhistoire depuis Quinçon, où se déroule une reconstitution historique sur cette période. Il se rend sur les sites qui reconstituent la vie des hommes préhistoriques ou dans les musées qui contiennent des témoignages de la vie de nos ancêtres.

Les origines de l'homme : la piste d'Adel est un documentaire de 53 minutes, de la série « Les quatre dromadaires ». Il a été diffusé sur France 3, le dimanche 20.12.1998 à 13h35. Il retrace les soixante-dix ans de recherches sur l'histoire des origines de l'homme et particulièrement l'équipe du professeur Michel Brunet, à la recherche de traces de la présence de l'homme dans le désert du Tchad.

La planète des hommes est un numéro du magazine « E=M6 ». D'une durée de 57 minutes, il a été diffusé sur M6, le dimanche 13.08.1995 à 20h40. Ce documentaire traite des principales questions que se pose le public sur l'espèce humaine : ses origines, son évolution, son devenir... Le présentateur explique les grandes étapes de l'évolution, sur fond de reconstitutions avec des acteurs.

Le grand voyage de l'homme est un documentaire issu d'une série, d'une durée de 26 minutes. Il a été diffusé sur la Cinquième, le lundi 29.12.1997 à 12h. Il est consacré à l'homme préhistorique et aux découvertes qui ont permis aux préhistoriens de retracer les migrations des premiers hommes, partis de l'Afrique vers l'Europe. Ce documentaire est constitué d'images de paysages, d'interviews de préhistoriens, de gravures et d'images de chantiers de fouilles archéologiques.

Lascaux le ciel des premiers hommes est un documentaire de la série « L'aventure Humaine » de 52 minutes, diffusé sur Arte le samedi 03.11.2007 à 20h45. Il est consacré aux recherches actuelles, à cheval entre l'archéologie et l'astronomie, menées autour des fresques des grottes de Lascaux par une

[1] Les émissions sur Pompéi figurent en annexe 4. Nous ne les rappelons donc pas ici.

archéologue. Elle fait l'hypothèse audacieuse que ces peintures rupestres sont en fait le fruit de l'étude des astres par les hommes du Néolithique.

Neandertal code est un documentaire de 81 minutes, diffusé sur France 5, le mardi 11.11.2008 à 16h. Il porte sur les travaux d'une équipe internationale de scientifiques, qui essaie de décrypter le code génétique de l'Homme de Neandertal afin de mieux identifier cet hominidé, et de vérifier si ses gènes vivent toujours en nous. Les commentaires en voix off sur des images factuelles et de reconstitution alternent avec les explications des scientifiques.

Le biface est un documentaire de 5 minutes, d'une série diffusée dans « Archimède », diffusé le mardi 04.03.2003 à 19h. Il montre comment un biface est fabriqué sans autres images de l'archéologue ou reconstitutions.

Stonehenge grandeur nature est un docufiction de 80 minutes, diffusé sur Arte le samedi 16.12.2006 à 12h. Il relate les étapes de la reconstitution du mystérieux chantier de Stonehenge par une équipe de scientifiques, dans le but de comprendre comment les hommes du néolithique ont érigé ce site mégalithique, il y a 4000 ans.

Les émissions sur les momies

À la recherche du pharaon perdu est un documentaire de 52 minutes rebaptisé docufiction en 2009 dans la base de données de l'Inathèque. Il a été diffusé le dimanche 05.10.2003 à 17h56 sur France 3 et le samedi 27.12.2003 sur France 5. Il raconte la fouille d'un archéologue à la recherche d'un pharaon, qui découvre en fait, le tombeau d'un prêtre et de sa famille. La famille du prêtre est reconstituée par des acteurs.

Les momies du Taklamakan est un documentaire de 54 minutes diffusé le samedi 04.10.2003 à 20h43 sur Arte. Il relate une fouille qui a duré 10 ans aux confins de la Chine dans le désert du Taklamakan, sur la base d'images d'archives tournées par les archéologues et de leurs témoignages. Les archéologues analysent également en direct les momies retrouvées alors.

Les momies du peuple des nuages est un documentaire diffusé le dimanche 21.01.2001 à 15h37 sur France 2. Il retrace l'expédition dirigée par Sonia Guillen pour extraire et étudier plus de 200 momies découvertes dans un site funéraire, et présente quelques autres sites chachapoyas.

Sur la trace des pharaons est un numéro du magazine « Quelle aventure ! » diffusé dimanche 09.02.2003 sur France 3 à 18h. Il retrace l'histoire de l'obélisque de la Concorde grâce à des reconstitutions de fouilles anciennes et de l'Antiquité, sur lesquelles Fred, l'animateur, se rend. Pour cela, il se rend en Égypte pour y réaliser un reconstitution commentée de l'époque des pharaons puis des expéditions de Napoléon au XVIIIe siècle. Le sujet inclut des témoignages et explications d'historiens.

Les plus vieilles momies du monde est un reportage de 5 minutes diffusé dans « E=M6 » le dimanche 09.02.1997 sur M6 à 20h08. Il montre des momies extraordinairement bien conservées, découvertes en Chine, dans le désert du Sin-Kiang.

Les secrets de la momie est un reportage de 30 minutes diffusé dans le magazine « Envoyé Spécial », le jeudi 19.10.1995 à 22h. Il retrace la mission scientifique d'une équipe sur une momie entreposée depuis 170 ans dans le monastère San Lazzaro di Armeni à Venise. Elle permet de reconstituer les paysages de l'Égypte ancienne, les techniques agricoles, les habitudes alimentaires, les relations commerciales de l'époque.

Autopsie d'une momie est un documentaire de 26 minutes de la série « Les Nouveaux Sherlock Holmes », diffusé sur Arte le jeudi 08.08.1996 à 22h30. Il relate l'autopsie de l'une des trente momies égyptiennes conservées au Musée d'Histoire naturelle de Lyon. L'analyse a été menée en juin 1986, par des scientifiques de diverses disciplines. Ce documentaire retrace la première phase d'études et d'observations, qui devait permettre d'identifier le sexe, l'âge et l'origine de l'individu, et aussi de comparer les pratiques réelles d'embaumement avec les informations fournies par les textes de l'époque.

Momies de Chine en chair et en os est un documentaire de 42 minutes diffusé le jeudi 16.09.2004 sur Arte à 19h. Il est consacré à la mise au jour des momies de la dynastie des Han. Des spécialistes

s'attachent à percer le mystère de la conservation de ces momies qui, deux mille ans après, sont presque intactes. Les images des autopsies, des fouilles archéologiques, des images d'archives et des reconstitutions sont complétées par les interviews de médecins légistes et d'archéologues.

Le tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosette est un documentaire de 50 minutes diffusé sur France 5, le dimanche 20.06.2004 à 16h30. Deux journées extraordinaires dans le monde concernant l'archéologie sont reconstituées. En 1822, Champollion réussit à déchiffrer la pierre de Rosette, donnant sens aux hiéroglyphes, jusqu'alors incompréhensibles. En 1922, Howard Carter, quant à lui, met au jour la tombe de Toutankhamon.

Les momies du désert est un reportage de 14 minutes, du magazine « Exploration Planète » diffusé sur La Cinquième, le samedi 06.03.1999 à 17h. Au Sud de Louxor, une équipe de scientifiques étudie une curieuse nécropole et des momies romaines.

L'énigme des Nascas est un documentaire de 51 minutes, diffusé sur Arte le samedi 30.10.1999 à 20h48. Il suit les fouilles d'un archéologue qui tente de reconstituer l'histoire des Nascas, un peuple vieux de mille sept cents ans.

Les émissions sur Ötzi

Ötzi l'homme de glace est un reportage du magazine « Archimède », d'une durée de 20 minutes diffusé sur Arte, le mardi 10.10.2000 à 19h20. Il fait état des résultats de l'autopsie de la momie Ötzi, homme des glaces de 5000 ans, découvert dans le glacier Similaum au sud du Tyrol. À partir d'interviews et d'images d'archives, ce reportage retrace scientifiquement l'histoire et l'environnement de l'homme des glaces.

Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans est un documentaire de 91 minutes diffusé sur France 2, le lundi 22.08.2005 à 22h40. Construit comme une enquête policière, ce document mêle reconstitutions réalistes et explications scientifiques et met en scène trois hypothèses concernant les derniers moments de la vie d'Ötzi.

La malédiction des glaces est un reportage de 8 minutes, extrait de l'émission « Sept à Huit », diffusé sur TF1 le dimanche 27.11.2005 à 19h. Il s'agit d'un reportage tourné en Autriche et consacré à la momie Ötzi. La rumeur d'une malédiction l'entoure depuis la série de morts suspectes de huit personnes l'ayant approché.

Ötzi est-il mort assassiné ? est un reportage de 8 minutes diffusé dans l'émission « On vous dit pourquoi » sur France 2, le samedi 28.05.2005 à 14h20. Ce reportage est consacré aux recherches scientifiques effectuées en laboratoire sur la momie Ötzi, qui ont permis d'apprendre beaucoup sur cet homme, son époque et les circonstances de sa mort. Un commentaire sur des images factuelles et des images de synthèse de l'homme reconstitué alterne avec les interviews de spécialistes.

Ötzi autopsie d'un meurtre est un docufiction de la collection « L'aventure Humaine », de 49 minutes, diffusé sur Arte le samedi 11.10.2008 à 21h. Il s'agit de la reconstitution de trois hypothèses concernant la mort d'Ötzi, reposant sur les indices exposés par les archéologues.

Les émissions sur Moyen-Âge

An 1000 est une édition de l'émission « E=M6 », d'une durée de 25 minutes. Elle a été diffusée sur M6, le dimanche 12.12.1999 à 20h05. Mag Lesguy présente une émission entièrement consacrée à l'an 1000, à travers plusieurs reportages.

Le Moyen-Âge est un reportage d'« E=M6 », d'une durée de 5 minutes, diffusé sur M6 le dimanche 05.11.2000 à 20h30. Il évoque un compagnon charpentier qui a reconstitué des machines de guerre du Moyen-Âge, à partir des carnets de travail d'un ingénieur du XIIIe siècle. Ses démonstrations sont complétées par des images de synthèse et des extraits d'un film de fiction.

Sous les pavés le Moyen-Âge est un documentaire de 52 minutes diffusé sur France 5, le mardi 21.10.2003 à 15h45. Il montre les fouilles réalisées à l'occasion des travaux d'aménagement du parvis de la cathédrale de Quimper. On suit l'équipe de l'archéologue Jean-Paul Le Bihan, qui met au jour un cimetière médiéval. Les chercheurs y découvrent un cercueil et le squelette complet d'un enfant, et surtout, son cerveau encore intact.

Sur les traces de Saint-Louis est un reportage de 30 minutes, issu de l'émission « Des Racines et des Ailes », Spécial Moyen-Âge. Il a été diffusé sur France 3, la mercredi 13.10.2004 à 21h. Il dépeint un portrait de Louis IX (plus connu sous le nom de Saint-Louis), à travers la visite des monuments qu'il a fait bâtir de son vivant.

Les châteaux forts est la quatrième partie d'une série documentaire sur les châteaux-forts. Elle dure 13 minutes et a été diffusée sur La Cinquième, le jeudi 07.11.1996 à 9h45. Cette partie évoque la restauration du château de Pierrefonds par Viollet-Le-Duc, la particularité du château de Coudray Salbart et le travail des archéologues.

Des trésors aux rayons X est un documentaire de la série « Les archéologues du futur ». D'une durée de 44 minutes, il a été diffusé sur Arte, le mardi 18.10.2005 à 19h. Il porte sur l'utilisation du rayon X pour l'étude des vestiges archéologiques. Il a notamment été utilisé dans la région de Saxe, où les archéologues ont découvert des joyaux du Moyen-Âge et du néolithique et ont élucidé le mystère du trésor d'Erfurt, daté du XIVe siècle.

Archéologie sous-marine est un reportage du magazine « Exploration Planète ». Il dure 12 minutes et a été diffusé sur La Cinquième, le vendredi 05.01.2001 à 10h20. En Anatolie (Turquie), une équipe d'archéologues sous-marins américains explore l'épave d'un navire marchand du IXe siècle. On suite les principales étapes de la fouilles, comme les plongées sous-marines, l'identification, la récupération et la conservation de la cargaison de l'épave médiévale.

Novgorod lettres du Moyen-Âge est un documentaire de 52 minutes, diffusé sur Arte le samedi 25.09.2004 à 20h45. Ce documentaire retrace une saison de fouilles archéologiques à Novgorod au nord de la Russie où l'on a découvert, outre des objets de l'époque médiévale, des centaines de lettres gravées sur des rouleaux d'écorce de bouleau. Des images des fouilles, des opérations de restauration et de déchiffrage de ces lettres alternent avec les interviews des archéologues et des scènes reconstituant avec des acteurs, les situations décrites dans les lettres.

Les Vikings à l'assaut du monde est une édition de l'émission « Les grandes énigmes du Passé », d'une durée de 51 minutes. Elle a été diffusée sur France 2, le samedi 22.01.2000 à 13h55. François De Closets présente l'émission consacrée aux Vikings, en montrant une reconstitution historique par des passionnés, ainsi qu'en allant à la rencontre de spécialistes. Il réexamine certaines idées reçues sur la prétendue barbarie de ce peuple et sur leur découverte de l'Amérique du nord 500 ans avant Christophe Colomb.

Le crépuscule des Dieux est un docufiction de 88 minutes, diffusé sur Arte, le dimanche 24.06.2007 à 22h40. À travers la vie imaginée d'Einar Ormstunga, un Viking poète chanteur islandais itinérant accompagné d'un moine chrétien, ce docufiction retrace l'évolution des croyances en les légendes et mythologies scandinaves vers la foi chrétienne. Un commentaire sur des images de la reconstitution jouée par des acteurs, alterne avec les explications de nombreux spécialistes.

TABLEAU RÉCAPITULATIF DES GENRES, CHAÎNES ET CONTEXTE DE DIFFUSION DES 51 ÉMISSIONS

Titre	Genre Ina	Chaîne	Horaire de diffusion	Année de diffusion
Le dernier jour de Pompéi	docufiction	France 2	19h-22h	2004
Les mystères de Pompéi	documentaire	France 2	19h-22h	2004
L'empire Romain : grandeur et Décadence	série documentaire	France 5	12h-15h	2005
Construire et vivre à Pompéi	documentaire	France 5	0h-7h	1997
Au temps de l'empire romain	documentaire devenu docu-fiction	Arte	19h-22h	2002
Pompéi (« L'aventure humaine »)	documentaire	Arte	19h-22h	1998
Le dernier secret de Pompéi	documentaire	Arte	19h-22h	2001
Pompéi (« Les nouveaux mondes »)	reportage dans un magazine de société	France 2	19h-22h	1998
Pompéi (« Des Racines et des Ailes »)	reportage dans un magazine de société	France 3	19h-22h	1999
Cd-Rom Pompéi (« E=M6 »)	reportage dans un magazine scientifique	M6	19h-22h	2000
Pas si fous ces Romains (« E=M6 »)	reportage dans un magazine scientifique	M6	19h-22h	1998
Pompéi (« C'est pas sorcier »)	magazine scientifique	France 3	7h-12h	2001
Cérémonies secrètes : grande peinture de la villa des Mystères (« Palettes »)	série documentaire	Arte	19h-22h	2002
Homo Sapiens	docufiction	France 3	19h-22h	2005
Homo Sapiens, La naissance d'un nouvel homme	documentaire	France 3	15h-19h	2005
Le mystère de nos Origines	documentaire	France 5	19h-22h	2005
À la recherche des origines (« Les Aventuriers de l'Archéologie Moderne »)	série documentaire	Arte	19h-22h	2001
La préhistoire comme si vous y étiez (« Les grandes énigmes de la science »)	magazine scientifique	France 2	12h-15h	1998
Les origines de l'homme : la piste d'Abel	série documentaire	France 3	12h-15h	1998
La planète des hommes (« E=M6 »)	magazine scientifique/une partie seulement	M6	15h-19h	1995
Le grand voyage de l'homme	série documentaire	La cinquième	12h-15h	1997
Lascaux le ciel des premiers hommes	documentaire	Arte	19h-22h	2007

Neandertal code	documentaire	France 5	15h-19h	2008
Le biface (« Archimède »)	série documentaire	Arte	19h-22h	2003
Stonehenge grandeur nature	docufiction	Arte	12h-15h	2006
À la recherche du pharaon perdu	documentaire devenu docu-fiction	France 3	15h-19h	2003
Les momies du Taklamakan	série documentaire	Arte	19h-22h	2003
Les momies du peuple des nua-ges	documentaire	France 2	15h-19h	2001
Sur la trace des pharaons (« Quelle aventure ! »)	série documentaire	France 3	15h-19h	2003
Les plus vieilles momies du Monde (« E=M6 »)	reportage dans un magazine scientifique	M6	19h-22h	1999
Les secrets de la momie (« En-voyé Spécial »)	reportage dans un magazine de société	France 2	22h-0h	1995
Autopsie d'une momie (« Les nouveaux Sherlock Holmes »)	documentaire	Arte	22h-0h	1996
Momies de Chine en chaire et en os	documentaire	Arte	19h-22h	2004
Le tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosette	documentaire	France 5	15h-19h	2004
Les momies du désert (« Explora-tion Planète »)	reportage dans un magazine de société	La cinquième	15h-19h	1999
L'énigme des Nascas (« L'aven-ture humaine »)	documentaire	Arte	19h-22h	1999
Ötzi l'homme de glace	magazine scientifique	Arte	19h-22h	2000
Le mystère Ötzi : enquête sur une mort suspecte il y a 5000 ans	documentaire	France 2	22h-0h	2005
La malédiction des glaces (« Sept à Huit »)	reportage dans un magazine de société	TF1	19h-22h	2005
Ötzi est-il mort assassiné ? (« On vous dit pourquoi »)	reportage dans un magazine scientifique	France 2	12h-15h	2005
Ötzi autopsie d'un meurtre	documentaire	Arte	19h-22h	2008
An 1000 (E=M6)	magazine scientifique	M6	19h-22h	1999
Le Moyen-Âge (« E=M6 »)	reportage dans un magazine scientifique	M6	19h-22h	2000
Sous les pavés le Moyen-Âge	série documentaire	France 5	15h-19h	2003
Sur les traces de Saint-Louis (« Des Racines et des Ailes »)	magazine de société	France 3	19h-22h	2004
Les châteaux forts (4ème Partie)	magazine scientifique	La cinquième	7h-12h	1996
Des trésors aux rayons X	documentaire	Arte	19h-22h	2005
Archéologie sous-marine (« Exploration Planète »)	magazine de société	La cinquième	7h-12h	2001
Novgorod lettres du Moyen-Âge	série documentaire	Arte	19h-22h	2004
Les Vikings à l'assaut du monde (« Les grandes énigmes du pas-sé »)	magazine scientifique	France 2	12h-15h	2000
Le crépuscule des Dieux	docufiction	Arte	22h-0h	2007

Résumé

À l'heure actuelle, les occasions de « rencontrer » des hommes du passé (ou du moins leurs représentants) se multiplient : l'exposition d'archéologie ne présente plus seulement des objets, mais fait découvrir au visiteur le mode de vie des anciens habitants d'un lieu ; les reconstitutions historiques font « revivre » des hommes du passé et mettent en scène courses de chars, artisanat et autres gestes « ancestraux » devant les yeux du public ; et enfin, les guides de monuments historiques prennent les traits de personnages-types, favorisant l'immersion et l'attachement au lieu. De la même manière, les émissions de télévision sur l'archéologie semblent de plus en plus effacer le scientifique et les vestiges du dispositif ; proposant ainsi une relation plus directe au passé et à l'homme du passé (c'est le cas par exemple de docufictions comme *Homo Sapiens* de Jacques Malaterre). Cette recherche questionne ainsi la relation au passé, proposée par les émissions de télévision sur l'archéologie. Comment ces films peuvent-ils créer une relation à la fois scientifique et symbolique au passé et à « l'autre » ? Quels sont les effets de cette nouvelle forme de médiation qui feint de s'effacer ? À l'inverse, quels sont les effets de l'affirmation du dispositif de médiation (dans les documentaires et les reportages) ?

Pour répondre à ces questions, nous avons adopté une démarche « feuilletée », en « entonnoir ». Un corpus de référence réunit d'abord toutes les émissions sur l'archéologie diffusées entre 1995 et 2008, sur la télévision hertzienne française. Son analyse statistique permet de dégager des tendances générales quant à la représentation de l'archéologie à la télévision. Ensuite, l'analyse sémiopragmatique d'un corpus test de 13 émissions sur Pompéi, mène à la constitution d'un modèle d'analyse de la médiation du passé et d'un outil permettant la systématisation du recueil de données sur un grand nombre d'émissions. Enfin, un troisième corpus de 51 émissions permet la vérification de ce modèle et aboutit à l'identification de quatre types de construction de la relation au passé.

L'apport de l'étude est triple : 1) elle génère des connaissances sur l'objet de recherche lui-même, c'est-à-dire sur les représentations les plus courantes de l'archéologie à la télévision ; 2) elle propose une méthodologie et un modèle d'analyse de la médiation fondés sur des outils issus de la sémiopragmatique ; 3) enfin, d'un point de vue théorique, la recherche permet d'envisager la médiation, non comme un lien sociétal ou un « entre-deux », mais comme une stratégie de modulation de la distance, possible notamment grâce à l'intervention de « figures » de médiation. Ces figures sont des éléments référentiels qui cristallisent des représentations sociales et qui ont des rôles à jouer dans l'énonciation et la narrativité de l'émission.

Mots clefs : Médiation, patrimoine archéologique, relation au passé, relation à l'autre, télévision, figure, relationnalité, représentations, énonciation, textualité, référentialité.

Abstract

At present time, the occasions of "meetings" with men from the past (or at least with their representatives) multiply: the archaeology exposure does not only present objects anymore, but makes the visitor discover the life-style of the former inhabitants of a place; the historical reconstitutions make "relife" the men from the past and put in stage horse races and ancestral gestures in front of the public eyes; and finally, guides of historical places take the appearance of characters, facilitating the immersion and the attachment to the place. In the same way, TV shows about archaeology seem to erase the scientist and the vestiges of the device, offering a more direct relationship to the past and to the man from the past (for example the docudrama *Homo Sapiens*, by Jacques Malaterre). This research questions the relation to the past, built by the television programs about archaeology. How these devices can create at the same time, a scientific and a symbolic relation to the past? Which are the effects of this new form of mediation which pretends to be erased? On the contrary, which are the effects of the affirmation of the mediation device (in documentaries and reports)?

To answer these questions, we adopted a "laminated" method, in "funnel". A corpus of reference joins all the programs about archaeology, diffused between 1995 and 2008, on french hertzian television. Its statistical analysis makes it possible to draw the general tendencies of the representation of archaeology on television. Then, the semiopragmatic analysis of a test corpus of 13 emissions about Pompeii, leads to the constitution of an analysis model of the mediation to the past and to the constitution of a tool, allowing the analysis of a great number of films. Lastly, a third corpus of 51 emissions allows the checking of this model and leads to the identification of four types of construction of relation to the past.

The contribution of the study is triple: 1) it brings knowledge about the object of research itself, about the most common representations of archaeology on television; 2) it proposes a methodology and an analysis model of the mediation based on tools coming from the semiopragmatic; 3) finally, from a theoretical point of view, this research makes it possible to consider the mediation, not as a "social bond" or a "interval", but as a strategy of modulation of distance, thanks to the intervention of "mediation figures". These figures are referential elements which crystallize the social representations and which have roles to play in the enunciation and the narrativity of the program.

Key Words: Mediation, archaeological heritage, television, relation to the past, relation to the other, figure, relationnality, representations, enunciation, textuality, referentiality.