

Ce que le docufiction fait au documentaire. Ce que le documentaire fait au docufiction. L'exemple des films d'archéologie à la télévision

Céline SCHALL¹

Cet article propose d'analyser les changements provoqués par l'irruption du « docufiction » sur les films archéologiques diffusés à la télévision hertzienne française dans les années 2000. Le reproche le plus fréquemment adressé au docufiction est son côté « spectaculaire » et aussi le fait qu'il utilise des formes fictionnelles qui risquent de fausser l'interprétation du spectateur, de l'empêcher de distinguer ce qui est « vrai », « scientifique », « démontré » de ce qui est « fictionnel », « inventé », « reconstitué ». Mais n'y a-t-il pas déjà tout cela dans certains documentaires ? Est-ce finalement un nouveau « genre » ou un nouveau « format » ? En somme : qu'est-ce que le docufiction « fait » au documentaire et réciproquement ? Qu'y a-t-il de vraiment « nouveau » dans le docufiction du point de vue spécifique de la médiation qu'il propose ? Dans cet article, 1) nous présentons une synthèse des définitions du docufiction nous amenant à considérer le docufiction non comme un « genre » mais comme un « format » ; 2) nous envisageons les contraintes et opportunités qui ont généré ce format ; 3) et enfin nous donnons quelques exemples de ce que le docufiction fait au documentaire et de la manière dont le documentaire résiste malgré tout au format.

MOTS-CLÉS : PRÉSENTATION DES SAVOIRS ARCHÉOLOGIQUES, TÉLÉVISION, DOCUFICION, DOCUMENTAIRE

This article aims to analyse the changes caused by the eruption of docudrama, especially in archaeological films broadcast on French television in the 2000s. The most frequent criticism of docudrama is its drama and the fact that it uses fictional forms to transmit information. But isn't that what already happens in documentaries ? What is really new about docudrama ? Is it a new genre or a new format ? In other words : what effect does docudrama have on the documentary and vice versa ? A synthesis of definitions of docudrama will lead us to 1) consider docudrama as a format and not as a genre and 2) analyse the constraints and opportunities that surrounded its birth. 3) Finally we will give a few examples of what effects docudrama has on documentary and how the documentary nevertheless resists it.

KEYWORDS : PRESENTATION OF ARCHAEOLOGICAL KNOWLEDGE, TELEVISION, DOCUDRAMA, DOCUMENTARY

¹ Céline Schall est chercheure post-doctorale au Laboratoire de langue et littérature françaises, Université du Luxembourg, membre associée du Centre de Recherche et d'Étude sur les Médiations, Université de Lorraine.

L'archéologie est l'une des sciences les plus représentées à la télévision française après la médecine (Blandin et Renar, 2003). Elle génère chaque année la diffusion de nombreux documents archéologiques², c'est-à-dire de productions audiovisuelles portant entièrement ou en partie sur la démarche archéologique (une fouille, une analyse) ou bien reposant sur des savoirs issus de l'archéologie et spécifiquement identifiés comme tels (savoirs utilisés pour la présentation d'un site, d'un pays, d'un personnage ou d'un vestige).

Le document archéologique à visée « authentifiante »³ est très présent à la télévision française : 1977⁴ émissions ou reportages sur l'archéologie ont été diffusés de 1995 à 2008, soit 1700 émissions ou reportages si l'on exclut les rediffusions, ce qui représente environ 1900 heures de programmes et en moyenne, 140 émissions ou reportages sur l'archéologie par an. Les genres privilégiés de l'archéologie selon les catégorisations de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) sont le magazine (1190 diffusions), le documentaire (415) ou la série documentaire (340) et enfin le docufiction (22), dont l'INA fait un genre à part entière dans sa base de données (Schall, 2010).

Cet article propose justement d'analyser les changements provoqués par l'irruption de la forme « docufiction » sur les films archéologiques diffusés à la télévision hertzienne française de 1995 à 2008. Les docufictions sélectionnés ici le sont à partir de la catégorisation de l'INA. Ils traitent de différentes périodes : préhistoire et protohistoire, antiquité égyptienne, antiquité romaine et Moyen Âge principalement⁵.

Le reproche le plus fréquemment adressé au docufiction est son côté « spectaculaire » et aussi le fait qu'il utilise des formes fictionnelles qui risquent de fausser l'interprétation du spectateur, de l'empêcher de distinguer ce qui est « vrai », « scientifique », « démontré » de ce qui est « fictionnel », « inventé », « reconstitué ». Mais n'y a-t-il pas déjà tout cela dans certains documentaires ? Est-ce finalement un nouveau « genre » ou un nouveau « format » ? Notre intérêt n'est pas de discuter ici du docufiction et du rapport au réel qu'il propose, mais bien d'analyser son apport en

2 Il nous paraît important, pour mieux comprendre les effets du docufiction, de comparer et d'étudier les films portant sur un sujet proche, en l'occurrence ici, l'archéologie au sens large, c'est-à-dire l'étude du passé de l'humanité par l'examen de ses traces. Notons donc que ces résultats sont valables uniquement pour cette catégorie particulière de films.

3 C'est-à-dire une visée non strictement fictionnelle ou ludique, pour reprendre la terminologie de François Jost (1997, 1998, 1999). Par authentifiant, il entend « que ces genres visent [...] à dire quelque chose de vrai sur le monde. [...] Par opposition à ça, il y a toute la zone du fictif où la vérité d'une assertion ou d'une scène est jugée à l'intérieur même du monde fictif. » (Jost, 1998, p. 11)

4 Ces documents ont été identifiés par une recherche par mot-clef à l'Inathèque de France, puis par une sélection manuelle à partir des résumés de plus de 4000 émissions, dont les fiches descriptives contiennent la tronçature « archéo* » (Schall, 2010).

5 Ces réflexions sont tirées d'un travail de recherche ayant porté sur la médiation de l'archéologie à la télévision et reposant sur l'analyse de 51 films (dont une dizaine de docufictions, qui sont précisément l'objet de cet article). Leur analyse est permise par une grille de lecture explorant plusieurs dimensions du film (dont l'énonciation, la narrativité et les représentations mobilisées) et permettant l'analyse du type de « médiation » proposé par chaque film (Schall, 2010).

termes de médiation au passé, c'est-à-dire de l'espace de relations possibles qu'il ouvre ou non au spectateur par rapport au genre documentaire. Les questions au cœur de cette contribution sont donc les suivantes : qu'y a-t-il de vraiment « nouveau » dans le docufiction du point de vue spécifique de la médiation qu'il propose ? qu'est-ce que le docufiction « fait » au documentaire et réciproquement ?

Nous souhaitons ainsi montrer comment un genre (le genre documentaire) ouvre toute une gamme de médiations possibles à travers plusieurs formats (dont le format docufictionnel que nous étudions ici). Pour cela, 1) nous présentons une synthèse des définitions du docufiction nous amenant à considérer le docufiction non comme un « genre » mais comme un « format » ; 2) nous envisageons les contraintes et opportunités qui ont généré ce format ; 3) et enfin, nous donnons quelques exemples de ce que le docufiction fait au documentaire et la manière dont le documentaire résiste malgré tout au format.

Le « genre documentaire » versus le « genre docufiction » pour l'archéologie ?

D'après nos recherches, on peut dater les premiers reportages documentaires sur l'archéologie à la télévision des années 1950. Le document archéologique est censé présenter un sujet validé par des scientifiques à partir d'images d'actualité ou d'archives. D'une manière générale, il peut présenter une fouille archéologique, une analyse en laboratoire, un site archéologique, un thème (comme les pratiques funéraires, le parfum, etc.), et plus exceptionnellement, un homme du passé. Ces documentaires utilisent des images factuelles actuelles, tournées pour le film (les archéologues en situation d'interview ou au travail, des paysages, etc.), mais aussi pour la majeure partie des documents étudiés, des images de reconstitution du passé plus ou moins réalistes du point de vue plastique (évoqueries floues, dessins, peintures, photographies, images en 3D, extraits de péplums ou de fictions ou encore scènes filmées avec des acteurs mimant les gestes du passé), qui illustrent la plupart du temps les propos des scientifiques.

Le docufiction s'est présenté comme un nouveau souffle pour le documentaire archéologique en Europe dans les années 2000. En France, on peut considérer que le premier docufiction archéologique à succès a été *L'Odyssée de l'Espèce* de Jacques Malaterre, qui 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 l'intervention d'un archéologue. Diffusé en 2003 en *primetime* sur France 3, ce docufiction a obtenu une audience alors exceptionnelle pour une telle émission, de 8,3 millions de spectateurs. Deux docufictions (*Homo Sapiens* et *Le Sacre de l'Homme*) lui ont fait suite et leurs versions longues (dans lesquelles des archéologues commentent les scènes de reconstitution) ont été multidiffusés à des heures plus confidentielles. Plus tard, *Le Dernier jour de Pompéi* (production de la BBC) a également fait l'objet d'un beau succès d'audience en *primetime*.

Suite à ces diffusions, le docufiction archéologique a été pendant un temps l'objet de toutes les attentions de la presse et des chercheurs concernés par la télévision ou l'histoire⁶. Les débats autour du docufiction permettent de mieux comprendre ce qu'il est, même si on observe une difficulté générale à le définir comme genre⁷.

Ainsi, le docufiction est décrit dans son sens le plus large, comme permettant de reconstituer des faits réels lorsque les archives audiovisuelles n'existent pas. Mais cette définition large convient également à la plupart des documentaires archéologiques, qui restituent déjà le passé. Ensuite, à la différence du documentaire, dont l'écriture suivrait une feuille de route générale mais laisserait une place à l'improvisation, le docufiction serait entièrement scénarisé. En réalité, il semble que la plupart des documentaires soient également – en partie au moins – scénarisés, ne serait-ce que pour solliciter des financements préalablement au tournage. L'écriture du scénario se fait également toujours en collaboration avec des experts, qu'il s'agisse d'un documentaire ou d'un docufiction⁸.

Ensuite, le plus souvent, les tentatives de définition du docufiction ont porté sur le rapport du docufiction au réel, sur la promesse qu'il enclenche ou sur le contrat qu'il propose, ainsi que sur le danger qu'il représente potentiellement. Cette ambiguïté du statut (fictionnel ou non) des savoirs présentés a finalement contribué à le définir, ce qui a aussi conduit à négliger ses autres apports, en termes de médiation notamment. Notre intérêt n'est donc pas de discuter ici du docufiction et de son rapport au réel. Néanmoins, un rapide aperçu de ces débats paraît incontournable pour le définir comme un format (partie suivante).

D'abord, la presse a insisté sur le mélange des genres duquel serait issu le « docu-fiction », « docufiction », « documentaire-fiction » ou encore « docudrama » ; termes les plus souvent utilisés comme synonymes. Ensuite, les recherches existantes le décrivent comme un mélange de savoir et d'imaginaire ou de

6 Évidemment, le panorama de points de vue qui suit ne synthétise pas toutes les pistes de recherches qui ont été suivies sur le docufiction. Il s'agit simplement ici d'en donner un aperçu pour questionner dans un second temps le statut du genre ou du format « docufiction ».

7 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 un « horizon d'attente ». Le genre sert alors surtout de grille de lecture au récepteur, de modèle d'écriture à l'écrivain et de support à l'analyste pour produire un métadiscours sur le genre. À la télévision, certaines promesses caractérisent le genre lui-même : la promesse du documentaire est alors une promesse de lisibilité accrue avec une construction de l'espace et du temps en fonction du réel, alors que pour la fiction, la construction dépend de l'intrigue et que pour l'œuvre d'art filmique, elle dépend de l'esthétique (Jost, 1999, p. 46).

8 Dans tous les cas, l'équipe qui réalise les docufictions fait toujours appel à un archéologue ou plus généralement à une équipe scientifique pour attester les savoirs présentés, même si Yves Coppens a été le plus médiatisé à la sortie des trois docufictions *L'Odyssée de l'Espèce*, *Homo Sapiens* et *Le Sacre de l'Homme*.

« documentaire » et de « fiction ». Le premier terme prévaudrait sur le second en raison de sa situation dans l'expression : c'est donc un documentaire qui utilise des images de fiction. Pour le dire autrement, « le documentaire-fiction est donc un documentaire par ses objectifs (instruire, informer) ainsi que par ses moyens (expertise scientifique, archives...), et une fiction par sa forme (structure narrative, dialogues fictifs, reconstitution, décors recréés...) » (INA, 2006, p. 5).

Pour François Jost (2005), l'utilisation même du terme « docufiction » révèle sa contradiction. Fondée sur un oxymore, l'étiquette rend peu clair ce qu'elle recouvre. Le docufiction ne tiendrait donc pas sa promesse (documentaire). Par conséquent, les usages qui en sont faits peuvent, selon l'auteur, être dangereux : la fiction « s'avance masquée », sous une promesse authentifiante. Ainsi, le problème ne serait pas dans l'utilisation de la fiction mais dans la promesse documentaire du docufiction, qui s'accompagnerait d'attentes et de croyances spécifiques. Isabelle Veyrat-Masson (2008) critique vivement le docufiction sans néanmoins en donner une définition stable. Le docufiction afficherait une intention pédagogique, car la voix off offrirait un « commentaire objectivé », 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 [...] » (p. 101-102).

Plusieurs chercheurs ont analysé le docufiction *L'Odyssée de l'Espèce*, qui semble être devenu un exemple du « genre » (et qui pourtant est relativement spécifique dans sa forme, comme nous le verrons). Pour Camille Monchaux (2004), la version longue du docufiction est un documentaire parce qu'elle inclut, entre les scènes de reconstitutions, des interviews de scientifiques, tandis que la version courte s'apparente à une « fiction basée sur des faits scientifiquement prouvés ». 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 un documentaire, mais la version courte serait un docufiction ; nuance qui n'apporte pas vraiment de distinction dans les analyses des deux auteures. Yannick Rech et Éric Triquet (2013) enfin, définissent la seule version courte comme un docufiction, qui serait un genre hybride caractérisé « par un couplage étroit entre d'une part une volonté de réalisme et une recherche d'authenticité (deux aspects portés par la composante documentaire), et d'autre part par le souci de laisser libre cours à l'imaginaire de la fiction ». Ces définitions placent la spécificité du docufiction au niveau de sa forme : une forme narrative qui utilise les procédés de la fiction. Il s'agirait ainsi d'un « moyen » formel pour diffuser des contenus : les docufictions utilisent les ressorts de la fiction avec une intention documentaire.

Nous retiendrons cette hypothèse de travail pour cette analyse et catégoriserons donc le documentaire du côté du genre et le docufiction du côté du format. L'usage de la fiction ne serait donc qu'un des recours possibles du docu-

fiction et plus largement du documentaire. Notons par ailleurs que l'utilisation de la « fiction » dans le documentaire n'est pas nouvelle : les documentaires des premières heures du cinéma y ont eu recours et de nombreux débats ont entouré l'établissement du genre documentaire autour de cette problématique. À plus forte raison, quand un document reconstitue le passé, docufiction ou non, il utilise de la « fiction » (pas au sens de mensonge ou d'invention, mais plutôt au sens de construction d'un monde possible). Le documentaire est alors un point de vue documenté, qu'il recoure à la fiction ou non. Ceci explique en partie les difficultés de l'INA à classer certains docufictions et documentaires. Ainsi, *Stonehenge grandeur nature* est classé comme un docufiction, alors qu'il n'est aucunement centré sur une reconstitution du passé par des acteurs, mais sur la reconstitution de Stonehenge en carton-pâte par une équipe d'archéologues, pour des besoins scientifiques. *Au temps de l'empire romain* est également devenu un docufiction récemment (à l'INA), alors que l'émission présente une visite guidée de Pompéi par un archéologue (entrecoupée de quelques scènes reconstituées par des acteurs). Parallèlement, *Le Tombeau de Toutankhamon et la pierre de Rosettei*, film exclusivement joué par des acteurs et portant sur deux archéologues du XIX^e siècle, est décrit comme un documentaire. Selon nous, la ligne de séparation n'est donc pas à faire entre le docufiction et le documentaire, mais entre les différents formats du genre documentaire, dont certains peuvent être dits « docufictionnels » et ne sont pas porteurs de la même relation au passé.

Le « format docufiction » : une nécessité due aux évolutions du marché et du rapport au passé

Mais que serait alors le « format docufiction » ? Ce qui apparaît comme nouveau dans le projet docufictionnel, ce sont les moyens utilisés pour réaliser les mises en scène. C'est du moins le point de vue exposé par Jacques Malaterre lors d'un entretien (2004). Les budgets des productions internationales en nette augmentation et les avancées techniques en matière de 3D notamment, débouchent sur la possibilité de représenter le passé avec de plus en plus de réalisme. Mais l'évolution d'un moyen technologique ne peut pas expliquer à elle seule la déclinaison du genre documentaire en différents formats. Selon nous, les caractéristiques du format docufictionnel sont à chercher dans une nouvelle forme de médiation recherchée par les auteurs de docufictions.

Nous entendons ainsi le « format » comme la résultante d'un ensemble de contraintes imposées à un moment donné aux auteurs de documentaires archéologiques ; des contraintes supplémentaires, qui s'ajoutent à celles imposées par le genre documentaire. À la différence des contraintes du genre que nous mettons du côté des intentions (l'intention documentaire définit le genre), ces contraintes seraient sociales et temporaires – le fruit d'une « mode », un « symptôme » de la société (au sens de Jost, 2008) pourrait-on dire – et agiraient sur

les aspects formels du genre (durée, rythme, esthétique de l'image, mais aussi écriture : énonciation, style, narrativité, place du spectateur dans le dispositif, etc.). Pour le format docufiction, la contrainte nous semble double. Nous verrons ensuite (partie suivante), les effets formels de cette double contrainte.

D'abord, il nous semble que le format docufiction est né d'une première exigence : pour s'adapter aux goûts des spectateurs, il s'agit de leur proposer une forme plus proche des séries ou des films de fiction. Pierrette Ominetti a bien montré, lors de la journée d'études « Ce que le documentaire fait au format » organisée à l'INHA en novembre 2010, que pour toucher le public, les chaînes tendent à amplifier le caractère fictionnel des documentaires en y intégrant une part importante de narration et de mise en scène. En réalité, même si on peut considérer que les émissions d'archéologie sont toutes (plus ou moins) narratives⁹, 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 » (p. 189). Cette remarque vaut en fait pour plusieurs docufictions, mais pas pour tous. Après analyse, il y a effectivement des docufictions plus narratifs que d'autres, et dans l'ensemble, ils sont plus narratifs que le documentaire « classique ».

Deuxième contrainte forte du format « docufiction » (et qui pour nous est décisive) : ce format correspond surtout à une nouvelle exigence de rapport à l'autre (à l'homme du passé). D'après nos analyses, historiquement, les documents archéologiques authentifiants ont d'abord été centrés sur le vestige (dans les années 1980) puis sur l'archéologue (dans les années 1990). Dans ces documentaires, c'est la couche d'énonciation des savoirs qui était ainsi véritablement mise en avant (les archéologues et leur travail). Dans les années 2000, les docufictions se centrent plus sur le passé que sur le travail archéologique, sur l'énoncé (le passé) que sur l'énonciation (les archéologues) (Schall, 2010).

Cette évolution ne serait en fait pas propre à la télévision spécifiquement. Il a été montré ailleurs que le « rapport à l'autre » en ethnographie, en anthropologie et en archéologie, évolue au fil du temps. Les discours sur l'autre traduisent alors moins la culture observée que la façon qu'une culture a de voir les « autres » et de se voir elle-même (Lesaffre et Schall, 2008). Ainsi, dans les musées d'anthropologie, plusieurs auteurs ont constaté une intimité des rapports à l'autre (Ames, 1992, p. 49-51), qui suppose par exemple de plus en plus d'interventions du témoignage (Gellereau, 2006, p. 63 ; Walter, 2003, p. 17). La mise en scène de l'archéologie au musée a évolué elle aussi, dans le sens d'une rencontre avec l'autre. L'accent est mis sur l'expérience du visiteur et sur l'humain

⁹ *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 (Larocque et Schiele, 1981 ; Marion, 1997).*

plus que sur les objets qu'il a produits (Arsenault, 1990 ; Desrosiers, 2005 ; Flon, 2005). 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 (Gellereau, 2003, 2005). On constate donc dans les musées et ailleurs, le même mouvement d'intimisation et de personification des rapports à l'autre.

Par ailleurs, la télévision est un média de l'intime et de la proximité (Barbero, 2002) et depuis une vingtaine d'années, trois tendances peuvent être observées sur le petit écran : un goût pour le mélange des genres (justement), une propension à créer un flot d'émissions qui se succèdent et se ressemblent, et surtout une inclination à la multiplication et à l'accumulation dans les mises en scène des indices pouvant créer l'illusion d'une télévision du contact (Charaudeau, 1997, p. 18). La télévision tendrait donc à se rapprocher plus encore du spectateur et conséquemment à rapprocher l'univers référentiel dont elle fait la monstration. Cette recherche de proximité passe notamment par une quête d'intimité et de partage d'émotions avec le spectateur. Évidemment, le dévoilement de l'intime à la télévision n'est pas un phénomène nouveau : ce qui l'est plus, souligne François Jost (2008), c'est que la télévision nous propose de plus en plus de faire l'« expérience » intime de l'autre, comme c'est le cas notamment 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 recherche de proximité et d'intimité avec l'autre se manifeste également dans les documentaires, notamment ethnologiques. C'est le cas particulièrement de *Rendez-vous en terre inconnue* qui permet, par l'intermédiaire de Frédéric Lopez et d'une vedette, 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 entremise.

Dans le cas de l'archéologie, il n'est évidemment pas possible d'envoyer un présentateur-médiateur au contact de l'homme du passé (du moins sans ébrécher la crédibilité du documentaire) – c'est néanmoins ce qui est proposé dans plusieurs reportages (*C'est pas sorcier* sur Pompéi, *E=M6* sur la préhistoire par exemple) dont la promesse est différente de celle du documentaire. Dans le documentaire, l'homme du passé n'est pas « rencontrable » et doit donc être représenté. Selon nous, c'est ce renversement qui caractérise le docufiction puisqu'il implique des contraintes dans la médiation instaurée et par conséquent dans d'autres aspects du film. Les moyens formels développés pour la fiction cinématographique sont ainsi mis au service du documentaire archéologique et les moyens financiers investis dans les documentaires permettent un large recours aux trucages. La possibilité de « faire 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.

Ce que le docufiction fait au documentaire... et réciproquement

Ce nouveau format de documentaire qu'est le docufiction serait donc caractérisé par les effets d'une double contrainte : un haut degré de narrativité et une recherche de lien intime à l'autre et au passé. Voyons comment ces deux contraintes affectent les caractéristiques formelles du documentaire *via* quelques exemples.

Les documentaires archéologiques reposent la plupart du temps sur l'archéologue (dans la moitié des films documentaires analysés), qui est ce qu'on a appelé la « figure pivot »¹⁰ du film dans la médiation (Schall, 2010). C'est sur lui que reposent le lien au passé et le lien au spectateur. Dans le docufiction, l'utilisation de la fiction permet (techniquement surtout) de centrer l'histoire sur l'homme du passé. La couche d'énonciation, qui est habituellement mise en avant dans les documentaires « classiques » est mise en second plan (*À la recherche du pharaon perdu*, *Neandertal code*, *Le Crépuscule des Dieux*) ou est effacée totalement (*L'Odyssée de l'Espèce*, *Homo Sapiens*, *Le Dernier jour de Pompéi*) au bénéfice de la couche de représentation du passé. Plus exactement, les deux couches de constitution des savoirs sur le passé et de représentation du passé sont écrasées l'une sur l'autre. Cet effacement du dispositif de médiation est également souligné par Aude Seurat et Adeline Wrona (2008) dans le milieu muséal, pour favoriser un rapport direct avec l'autre à travers le témoignage. Ainsi, dans la plupart des docufictions, au lieu d'assister à une interview de l'archéologue qui analyse un vestige et nous décrit son usage par un homme du passé, le spectateur voit « directement » cet homme du passé utiliser l'objet (avec potentiellement, un discours scientifique en parallèle, avant ou après). La médiation avec le passé est de l'ordre de l'immersion et de la symbiose.

Nous pourrions également distinguer, à ce niveau, deux types de films dans les docufictions du corpus : ceux qui effacent tout à fait la présence de l'archéologue et ceux qui conservent la couche d'énonciation bien visible : ainsi, *L'Odyssée de l'Espèce* version courte et ses suites (c'est-à-dire les versions uniquement composées de reconstitutions) et *Le Dernier jour de Pompéi* présentent le récit d'un groupe d'hommes et de femmes dans le passé, reconstitué avec des acteurs et des décors. Les reconstitutions n'ont pas pour objectif d'illustrer un discours scientifique mais bien de faire vivre au spectateur une expérience dans le passé. Ici, le présent, les archéologues et la démarche archéologique sont absents et l'immersion dans le passé est totale. À l'inverse, *À la recherche du pharaon perdu* ou *Le Crépuscule des Dieux* présentent chacun deux énoncés narratifs entremêlés : le récit de l'archéologue qui fouille et le récit de l'homme du passé. Dans ces deux films, on distingue un récit d'un côté et une couche d'énonciation qui rend l'archéologue responsable du récit de l'autre. C'est exactement le même schéma

¹⁰ La « figure pivot » est un signe complexe qui assure un triple rapport dans le film au plan pragmatique syntagmatique et référentiel. C'est sur la figure pivot qui repose la médiation proposée par le film.

pour *L'Odyssée de l'Espèce*, *Homo Sapiens* ou *Le Sacre de l'Homme* versions longues, ou pour *Le Mystère Ötzi* – qui pourtant ne sont pas désignés comme des docufictions, mais comme des documentaires. Par ailleurs, ce sont les premiers types de docufictions qui posent le plus souvent des problèmes d'identification des scènes fictionnelles puisque dans le second type de films, les archéologues sont présents pour accréditer ou modérer les informations données dans les reconstitutions (ils sont – presque toujours – désignés comme responsables des reconstitutions), sauf rares exceptions que nous ne pouvons pas analyser ici.

Dans un cas comme dans l'autre, ces documentaires étant plus narratifs que les autres, cela permet à l'homme du passé d'être au centre d'une histoire, d'un récit. Alors qu'il n'est qu'un vague élément sans consistance dans les documentaires classiques, il est transformé en « héros » et devient lui-même la « figure pivot » de ces films. Par exemple, *Neandertal code* retrace l'histoire de l'espèce Neandertal grâce à une métaphore, dans laquelle un acteur grimé en Neandertal est le représentant de son espèce. Sa vie et sa mort soudaine sont reconstituées, à la manière d'une enquête policière, et avec une écriture filmique très proche de celle utilisée dans la série *Les Experts*. Le rythme est également accéléré et la durée est souvent celle d'un épisode de série ou d'un film de fiction (42 min ou 90 min). Ces procédés peuvent aussi amener à des raccourcis narratifs, comme dans *Homo Sapiens*, où une femelle Homo Erectus accouche d'un nouveau-né Homo Sapiens. 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).

Autre caractéristique du format : le spectateur a également accès à l'intime de l'homme du passé, ce qui contribue également à sa construction comme héros. Pour ce faire, ses sentiments et pensées personnels sont restitués, comme dans *Le Crépuscule des Dieux* où un Viking parle à la première personne et feint de lire son journal intime. On pénètre donc l'histoire des Vikings à travers ses yeux, au propre comme au figuré. Par ce biais, l'homme du passé devient le témoin de sa propre histoire, un partenaire énonciatif au sens fort, de la voix off et des scientifiques. Ainsi, ces docufictions permettent au spectateur d'être en immersion, à la place de l'homme du passé et d'adopter son point de vue ; en somme, d'en « faire l'expérience ». Ce renversement de perspective influe sur l'écriture du film et surtout sur le lien symbolique établi entre le spectateur et l'homme du passé.

Par ailleurs, ces héros deviennent le plus souvent porteurs, par filiation inversée, de nos valeurs actuelles. Cette construction de l'autre comme héros implique le spectateur dans une relation de filiation, mais constitue également l'autre comme un même, un miroir narcissique pour le spectateur. Ainsi, 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 sa famille (le champ lexico-sémantique de la famille

est d'ailleurs largement mobilisé). Ainsi, l'homme du passé est construit à partir de nos valeurs actuelles et devient le symbole de l'humanité (il laisse entrapercevoir notre courage, notre solidarité, notre force à venir). Il s'agit alors non seulement d'instaurer une médiation avec l'objet de science (l'autre, le passé), mais aussi entre les spectateurs, qui sont du même coup constitués comme membres d'une même famille. On voit bien ainsi l'impact de ce format sur la portée symbolique du documentaire archéologique et de la médiation qu'il propose au passé.

Pour autant, le format docufiction efface-t-il vraiment ce qui « constitue » le documentaire ? Il nous semble que non, puisqu'il repose sur une promesse documentaire : en effet, ce qui constitue le documentaire, c'est d'abord 1) la scientificité des savoirs diffusés et 2) la citation des sources et des conditions de production des savoirs et du discours. Ces deux points impliquent une affirmation de la couche d'énonciation des savoirs, à la manière d'un texte scientifique¹¹. L'analyse montre que, dans les docufictions, la couche d'énonciation ne s'efface jamais vraiment totalement : même s'il n'est pas physiquement présent à l'image, l'archéologue est cité comme source du discours, attestant ainsi les reconstitutions, dans le paratexte de l'émission (générique, programme télévisé, bande-annonce, etc.) ou bien dans l'émission même (citation des sources par la voix off). L'archéologue est donc toujours une figure de médiation importante dans le dispositif. Ensuite, la présence de la voix off rappelle que les films ne sont pas des fictions pures. Néanmoins, elle oscille souvent entre deux modes : la focalisation externe (le locuteur est souvent le scientifique) et la focalisation interne (le locuteur est l'homme du passé). De la sorte, elle inclut réellement le spectateur dans l'histoire. Son statut et l'identification du locuteur responsable de ses propos peuvent donc être ambigus¹², mais la voix off reste néanmoins l'énonciateur des propos des scientifiques.

D'autres traces signalent également que les docufictions restent des documentaires. Par exemple, la présence de cartes, de schémas, de documents scientifiques rappelle que le discours proposé est appuyé par les scientifiques et atteste la véracité du discours. Il s'agit clairement d'une référence au monde du didactique, qui rend l'énonciation énoncée, ostentatoire (Jacquinot, 1977). L'utilisation de ces éléments est importante parce qu'elle permet de certifier la scientificité du discours. En outre, plusieurs procédés venus du documentaire sont utilisés, par exemple les plans en caméra à l'épaule qui permettent de feindre la spontanéité et la captation de scènes en direct. Enfin, plusieurs procédés tout à fait interdits en fiction subsistent dans le docufiction, comme le regard caméra, employé notamment dans *Homo Sapiens* ou *Le Dernier jour de Pompéi*, où les héros regardent le spectateur « dans les yeux » (Véron, 1983).

11 Voir à ce propos les caractéristiques du texte scientifique d'histoire décrites par Roger Chartier (1998) ou Jean-Michel Berthelot (2003).

12 C'est ce type de dysfonctionnements qui selon nous, peut poser problème dans l'interprétation des docufictions et non l'usage de la fiction en elle-même. Nous ne développerons pas ici ces dysfonctionnements, qui font l'objet d'un chapitre de notre thèse de doctorat (Schall, 2010).

Discussion et ouverture

Il apparaît que l'appellation « docufiction » correspond finalement moins à une réalité générique observable qu'à un format pour les réalisateurs, entendu dans le sens de « contraintes » sociales. Le docufiction serait ainsi la marque d'un nouveau rapport entre le documentaire et le public et entre le film et ce qu'il montre (le passé). Ce nouveau rapport permet de définir un format (voire une déclinaison de formats) qui influe sur le documentaire, réclamant ainsi des adaptations et des résistances aux tendances : le documentaire se plie aux changements en ce qu'il amoindrit la présence du scientifique ou l'évacue, utilise le langage formel de la fiction, présente des collusions entre énoncés et énonciation qui permettent à l'autre de devenir responsable du discours. Mais le documentaire résiste aussi : tous les docufictions n'utilisent pas la fiction de la même manière, et des marques d'énonciation énoncée pointent la primauté du genre sur le format. On voit bien ici que la narration n'est pas première, mais s'insère bien dans un projet de documentaire.

Selon nous, le docufiction n'est donc pas seulement une question de « mélange des genres » : il révèle aussi la manière dont les auteurs gèrent ces tensions entre des contraintes qui traversent la société à un moment donné (contraintes relatives au format), les possibilités nouvelles offertes par des techniques et les contraintes d'un genre plus ou moins bien défini. On pourrait d'ailleurs supposer que le sujet génère ce nouveau format, qui ne serait pas forcément transposable avec le même succès sur d'autres sujets. En effet, les docufictions ayant 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 d'audience. Ce jeu de contraintes et de possibles offre finalement au documentaire de nouvelles formes de vie et surtout de nouvelles formes de médiation, permettant à des publics variés de s'approprier le sujet (ici, le passé) de différentes manières.

RÉFÉRENCES

- Ames, M. [1992]. How Anthropologists Stereotype Other People. Dans M. Ames (dir.). *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums* (p. 49-58). Vancouver, Canada : University of British Columbia Press.
- Arsenault, D. [1990]. Re-présenter le passé : le problème de l'exposition des collections précolombiennes. Dans A. Gendreau (dir.). *Muséologie et champs disciplinaire. Exposer le savoir, savoir exposer* (p. 79-96). Québec, Canada : Musée de la civilisation.
- Barbero, J. M. [2002]. *Des médias aux médiations. Communication, culture et hégémonie*. Paris, France : CNRS.
- Berthelot, J. M. [2003]. Le texte scientifique : structures et métamorphoses. Dans J. M. Berthelot (dir.). *Figures du texte scientifique* (p. 19-53). Paris : Presses Universitaires de France.
- Charaudeau, P. [1997]. Les conditions d'une typologie des genres télévisuels de l'information. *Réseaux*, 81, 79-101.
- Chartier, R. [1998]. *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitude et inquiétude*. Paris, France : Albin Michel.
- INA [2006]. *Les Genres dérivés du documentaire : le documentaire fiction*. DPM Méthode, document interne consultable à l'Inathèque de France.
- Desrosiers, P. [2005]. *Archéomuséologie. Un modèle conceptuel interdisciplinaire* (mémoire de master non publié). Université Laval, Québec, Canada.
- Flon, É. [2005]. *La Patrimonialisation de l'archéologie : la mise en scène des vestiges dans l'exposition* (thèse de doctorat non publiée). Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, France.
- Gellereau, M. [2006]. Mémoire du travail, mémoire des conflits : comment les témoignages se mettent en scène dans les visites patrimoniales. *Communication et langages*, 149, 63-75.
- Gellereau, M. [2003]. Au croisement des récits : analyse de quelques dispositifs de communication dans la construction du récit patrimonial. Communication présentée au 10^e colloque bilatéral franco-roumain CIFSIC (Université de Bucarest, Roumanie, 28 juin au 2 juillet 2003). Fichier texte récupéré de http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000679/document
- Jacquino, G. [1977]. *Image et pédagogie, analyse sémiologique du film à intention didactique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Jost, F. [2008]. Quelles questions poser au cinéma et à la télévision ? Dans P. Beylot, I. Le Corff et M. Marie (dir.). *Les Images en question. Cinéma, télévision, nouvelles images : les voies de la recherche* (p. 105-112). Pessac, France : Presses Universitaires de Bordeaux.
- Jost, F. [2005, 17 novembre]. Quand la fiction s'avance masquée. Communication présentée lors du séminaire « Mondes fictifs », Université d'Avignon, France.
- Jost, F. [2004]. *Introduction à l'analyse de la télévision* [1999]. Paris, France : Ellipses.
- Jost, F. [1998]. Quand y a-t-il énonciation télévisuelle ? Dans J. Bourdon et F. Jost (dir.). *Penser la télévision. Actes du colloque de Cerisy* (p. 29-58). Paris, France : Armand Colin.
- Jost, F. [1997, janvier-février]. La promesse des genres. *Réseaux*, 15 (81), 11-31. Récupéré de <http://www.persee.fr>
- Jost, F. [1995]. Le feint du monde. *Réseaux*, 13 (72-73), 163-175. Récupéré de <http://www.persee.fr>
- Larocque, G. et Schiele, B. [1981]. Le message vulgarisateur. *Communications*, 33, 165-183.
- Lesaffre, G. et Schall, C. [2008, 6 mai]. Quand le musée parle de lui-même : le cas des expositions de civilisation. Communication présentée au 76^e Congrès International de l'Acfas, Université Laval, Québec, Canada.
- Marion, Ph. [1997]. Narratologie médiatique et médiagenie des récits. *Recherche en communication*, 7, p. 61-88.
- Monchoux, C. [2004]. *L'Odyssée de l'Espèce et la question du genre télévisuel* (mémoire de maîtrise non publié). Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France.
- Rech, Y. et Triquet, E. [2013]. Le docufiction *L'Odyssée de l'Espèce*. Analyse didactique et pistes d'exploitation en classe de terminale S. *Revue de primatologie*, 4. Récupéré du site de la revue : <http://dx.doi.org/10.4000/primatologie.1188>
- Schall, C. [2010]. *La Médiation de l'archéologie à la télévision : la construction d'une relation au passé* (thèse de doctorat non publiée). Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, France.

Thorez, S. (2004). « Faire revivre » la préhistoire, exemples de *deux documentaires-fictions* : *L'Odyssée de l'Espèce et Homo Sapiens* (mémoire de master 1 non publié). Université de Provence, France.

Thorez, S. (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 non publié). Université de Provence, France.

Véron, É. (1983). Il est là, je le vois, il me parle. *Communications*, 38, 98-120.

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

Walter, J. (2003). Cadres du témoignage historique et médiatique, frontières disciplinaires. *Questions de communication*, 3, 11-30.

Wrona, A. et Seurat, A. (2008, 16 octobre). La diversité en portraits : identité nationale et figure de l'immigré à la Cité Nationale d'Histoire de l'Immigration. Communication présentée au Congrès International « Identités en construction », Université de Liège, Belgique.