

Format télévisuel et webdocumentaire français

Yann KILBORNE¹

Pour voir leurs films produits et diffusés à la télévision, les réalisateurs de films documentaires sont obligés de respecter des procédures que l'on désigne par le terme de « format ». Or ce format est vécu comme un « formatage », c'est-à-dire comme un ensemble de contraintes aliénantes, qui réduisent les films à des produits de consommation, en contradiction avec la liberté de création revendiquée par la communauté des documentaristes. Avec l'apparition du webdocumentaire est né l'espoir diffus que les réalisateurs pourraient s'affranchir du format. Mais il semble que la rupture revendiquée avec le format télévisuel soit plus complexe à atteindre qu'il n'y paraît. Cet article s'attache à décrire les éléments constitutifs du format, et à comprendre comment s'opère parfois l'assimilation inconsciente de certains traits de l'idéologie télévisuelle, ce que l'on peut appeler la « naturalisation » du format.

MOTS-CLÉS : DOCUMENTAIRE, WEBDOCUMENTAIRE, FORMAT, CRÉATION, TÉLÉVISION, INTERNET

In order to have their films being produced and distributed on television, documentary filmmakers must respect a procedure known as the « format ». Such « formatting » can easily be experienced as alienating constraints that reduce films to a commercial product at odds with the creative freedom of documentary filmmakers. With the appearance of web documentaries there is a hope that the « formatting » could be avoided. However, it appears that breaking away from a television format proves more complicated than it seems. This article describes the components of formats and inquires into their workings through the unconscious assimilation of certain ideological features of television, through what might be termed the « naturalization » of the format.

KEYWORDS : DOCUMENTARY, WEB DOCUMENTARY, FORMAT, CREATION, TELEVISION, INTERNET

¹ Yann Kilborne est Maître de conférences à l'Institut des Sciences de l'information et de la communication, Université Bordeaux Montaigne.

Pour voir leur film produit et diffusé, les réalisateurs sont obligés de respecter des procédures que l'on désigne par le terme de « format ». Comme le souligne fort justement François Jost (2005, p. 49), la notion de format fait ressortir explicitement à la fois le respect d'une commande par le producteur, et l'idée d'une reproductibilité de formules ou de recettes précédemment utilisées. Le format exprime donc l'inégalité d'un rapport de force entre un décideur et un exécutant. Remarquons au passage que c'est moins l'existence d'une contrainte qui pose problème – il n'y a là rien de nouveau dans l'histoire des arts – que le degré de cette contrainte et sa nature. Ce qui fait question, c'est bien la démesure de l'inégalité du rapport de force au regard des attentes des réalisateurs, et de l'intérêt général qu'il y a à protéger les formes dominées du cinéma du réel (documentaires du regard et documentaires expérimentaux). La détresse collective des cinéastes-documentaristes en France est par ailleurs suffisamment importante (perte de sens de l'activité, abandon du métier, crises existentielles, dépressions, etc.) pour que le problème de la liberté de l'artiste soit légitimement posé, au-delà de tout parti-pris.

Depuis qu'est apparu le webdocumentaire², un discours commun voudrait que les réalisateurs redécouvrent leur liberté perdue, et s'affranchissent tout d'un coup du format télévisuel grâce à la diffusion sur Internet. Il n'y aurait plus de chargés de production pour contester les choix du cinéaste, plus de ligne éditoriale pour justifier les amputations les plus indignes, plus d'intermédiaires entre l'artiste et son public. Mais cette représentation de l'Internet comme espace de liberté pour le cinéma documentaire tient-elle vraiment ? Pour commencer, on observera qu'il n'existe pas encore d'économie aboutie du webdocumentaire. Les films sont à peu près tous produits grâce au circuit classique du documentaire (qui passe impérativement par la télévision), et sont ensuite adaptés pour le Web. Et même dans le cas où le documentaire aurait dès le départ de sa conception comme vocation à finir sur le web, son passage par la télévision a pour conséquence l'obligation du respect du format télévisuel.

Mais indépendamment de la question du financement, il semble que la rupture revendiquée avec le format télévisuel soit plus complexe à atteindre qu'il n'y paraît. Même en ce qui concerne des productions indépendantes de la télévision, ou qui estimeraient avoir réservé une version d'auteur pour le Web, il convient de s'interroger sur ce qu'il reste des habitudes du format télévisuel et sur les effets de l'assimilation inconsciente des contraintes et de l'idéologie de la télévision (ce que l'on peut appeler la « naturalisation » du format). Pour aborder cette question, nous proposons de décrire les contraintes télévisuelles et d'examiner quelques exemples de web documentaires français parmi les plus connus et les plus plébiscités par les ins-

² Pour une définition du webdocumentaire, voir Broudoux, 2011.

tances de légitimation telles que les festivals – Festival Visa pour l'Image de Perpignan (photojournalisme) pour *Le Corps incarcéré*, Festival Doc/Fest de Sheffield (documentaire) pour Prison Valley – ou pour les sites consacrés au webdocumentaire (webdoc.fr)³.

Contraintes relatives à la forme

Une première série de contraintes touche plutôt la forme des films que leur contenu (bien que cette distinction mérite d'être nuancée). La contrainte d'une *durée standardisée* est une des plus connues et immédiatement citée. La durée des films documentaires est en effet fixée à 13, 26 ou 52 minutes, et à 90 minutes pour les documentaires plus longs. Ces durées sont conçues pour rentrer dans des grilles de programmes, et ne pas nuire à l'efficacité commerciale des plages publicitaires régulières. Avec le passage à l'Internet apparaît l'idée qu'il est tout à fait possible dorénavant de conserver des séquences qui auraient été coupées sous la pression d'un responsable de télévision, et de disposer de durées variables déterminées uniquement par les besoins du film. Cependant, ce n'est pas pour autant que les webdocumentaires cessent de respecter une contrainte de durée. Sous une forme peut-être plus insidieuse, l'impératif de production de courtes séquences réapparaît afin de compenser le zapping et les conditions de visionnage moins favorables (écrans d'ordinateur). C'est tout à fait visible dans *Havana Miami*, qui morcelle des reportages classiques en petites séquences accessibles séparément. Le montage parallèle ou le montage alterné disparaissent au profit d'une mise en relation d'ensembles distincts. De la même façon, *De Mao aux JO* fonctionne sur le cumul de mini-reportages.

La contrainte des *plans de courte durée*, qui veut que l'on rythme un film grâce à des enchaînements rapides de plans, n'est pas perdue quand le documentaire passe au Web. Le souci de maintenir l'attention du spectateur autant que la croyance en une « efficacité » du film par l'usage de plans multiples et supposément « dynamiques », conduisent au même effet : un montage qui finit par couper par principe, parce que le plan long est déconsidéré. La grande mode du

³ Les arguments avancés dans cet article sont tirés de l'observation de webdocumentaires français des dernières années. Le corpus d'œuvres auquel nous faisons référence est restreint : les productions se multiplient d'année en année, et il serait vain d'essayer de tout passer en revue ou de mentionner une quantité d'autres films qui ne font que confirmer les observations réalisées. Notre analyse est par conséquent nécessairement limitée à l'état actuel de la production, et nos conclusions immédiates ne préjugent pas du futur, à mesure que les cinéastes s'empareront du web documentaire pour dépasser les conventions en vigueur. Parmi les nombreuses œuvres à notre disposition, nous nous sommes focalisés autant que possible sur les web documentaires primés dans le cadre de festivals et encensés par la presse, c'est-à-dire sur les productions considérées comme « exemplaires » par ces instances de médiation culturelle. Quasi aucun webdocumentaire ne s'affranchit des contraintes télévisuelles en France jusqu'à présent, mais la situation est appelée à changer à mesure que se développeront des applications facilitant la fabrication de webdocumentaires, que des vidéastes-plasticiens s'engageront dans le champ, et qu'émergera véritablement une nouvelle économie de la création multimédia.

photo-reportage serait-elle liée précisément à la durée courte imposée par les images fixes ? Le « récit interactif » intitulé *Le Corps incarcéré*, consiste en une projection continue de photographies (environ dix à quinze secondes à chaque fois) sur fond sonore de témoignages de personnes incarcérées. Le recours aux photographies et le dispositif multimédia (sous la forme d'une *time-line*) ne matérialisent-ils et ne renforcent-ils pas l'idée d'un nécessaire enchaînement de multiples unités courtes (ici sur une durée totale d'un quart d'heure) ?

Cette question de la vitesse pose un problème profond, que soulève Bourdieu dans son ouvrage sur le journalisme (1996, p. 30) en faisant remarquer que la télévision favorise les intervenants-communicants capables de dire peu et de s'insérer dans le rythme imposé (les « *fast-thinkers* » ou « penseurs qui pensent plus vite que leur ombre »), alors que l'urgence est en contradiction avec la pensée, et qu'il faut du temps pour réfléchir. Si l'on admet qu'à sa manière un documentaire est un film qui pense un problème et ne fait pas que l'exposer, les remarques de Bourdieu s'appliquent tout autant aux films documentaires. Au nom du rythme, la télévision en vient à couper la parole aux personnes interrogées, à morceler leurs discours. De même, les documentaires qui répondent à une démarche intellectuelle subissent la même emprise de la « communication instantanée » (*Idem*, p. 31), qui leur interdit un traitement plus soucieux de démonstration ou de contemplation.

Enfin, la contrainte des *conditions matérielles de réalisation* n'est pas, loin de là, supprimée avec le coût supplémentaire que représente la conception de l'interface du webdocumentaire. La baisse des budgets de co-production des chaînes, ainsi que la course à la rentabilité qu'engendre le système audiovisuel, entraînent une pression très forte pour réduire le temps de tournage et le temps de montage, et supprimer des postes quand c'est possible (typiquement en amenant le réalisateur à assurer la prise de vue). Il devient du coup très difficile, voire impossible, d'approfondir les relations avec les personnes filmées, de faire des recherches, de créer un rythme en montage (sans même parler de laisser mûrir le film). La qualité des films s'en ressent. Toutes les recettes et toutes les procédures qui peuvent être répétées sont favorisées, économisant ainsi toujours plus de temps et d'argent. Il faut hélas constater que l'ajout à la production documentaire d'un lourd travail de programmation web associé à de la création graphique, n'allège pas les budgets et par conséquent la pression financière⁴. D'où la poursuite sur le Web d'une logique de production industrielle, dont l'un des exemples les plus significatifs (et involontairement caricatural) est les « Portraits d'un nouveau monde » produits par France 5. Parmi eux, *Chanteloup, ma France* se fonde sur des expéditions rapides dans une cité, avec une procédure systématique d'entretien dans l'appartement de l'interviewé, à quoi s'ajoute une séance photo en

⁴ Le développement de logiciel multimédia comme Klynt et 3WDOC devrait bouleverser la donne, mais il reste même dans ces cas-là des besoins graphiques et de développement informatique complémentaires, surtout si le dispositif multimédia imaginé requiert des fonctionnalités nouvelles.

intérieur et à l'extérieur. Cela produit alors un effet d'uniformisation des sujets plutôt dérangeant, la singularité des personnes filmées finissant par être occultée. Et pour économiser encore, les webdocumentaires sont tous rassemblés sur un même site, plus proche de l'espace de stockage en ligne que de la création web dédiée à l'audiovisuel.

Contraintes relatives au contenu

Une deuxième série de contraintes concerne cette fois très directement le contenu. La première d'entre elles est ce que l'on peut nommer la contrainte de la *simplification*⁵. La télévision insiste sur le caractère accessible, compréhensible, que doivent revêtir les films diffusés. « Surtout que le téléspectateur ne soit pas “perdu”, qu'il comprenne la situation, le lieu, les personnages, vite et facilement » écrit ironiquement un défenseur du documentaire de création (Dubost, 2007). Si les documentaristes s'accordent sur l'idée qu'un film s'adresse en principe à un public relativement large, et de ce fait doit viser la clarté du message, ils refusent en revanche que cette visée impose des positions manichéennes, interdise des dispositifs cinématographiques originaux, ou oblige à la répétition fastidieuse d'un « message ». Or, la télévision exige qu'il y ait un personnage (qui serve de fil conducteur), et systématise le recours à des voix off redondantes qui se superposent aux images. « Que vienne à passer un chat noir et nous entendons “ce chat est noir” » (Eskenazi, 2006).

La plupart des webdocumentaires reproduit cette contrainte. *Havana Miami* en est un bon exemple, et en particulier ce reportage sur les débuts d'un jeune chanteur. Le film commence sur un plan d'enseigne de magasin de disques, avec une voix off parlant de la sortie de l'album auquel a participé le personnage principal. Le jeune chanteur explique ensuite en voix off⁶ qu'il a enregistré sa première chanson et les chœurs de trois autres chansons, pendant que l'on voit deux jeunes entrer chez un disquaire. L'information est ensuite répétée, à l'identique, cette fois en *voix in*, le jeune chanteur expliquant à son frère ce que l'on vient d'entendre à l'instant.

Avec la contrainte de la *dramatisation*, la télévision recherche la mise en scène et l'exagération d'une situation. Les images doivent être renforcées par une musique, une voix off, un effet de montage, comme si les procédés de la fiction devaient

5 Cette contrainte de la simplification à outrance est à mettre en rapport avec le rejet très net de l'écrit et un rapport ambigu à la culture dans le milieu de la télévision. Dans son rapport sur la place de la culture dans la télévision publique (2002, p. 24), Catherine Clément épingle cette attitude et décrit une véritable « horreur de l'écrit », qui s'accompagne d'un populisme fondé sur l'idée que les émissions doivent être accessibles immédiatement, quel que soit le niveau d'instruction.

6 Pour rappel, quelques définitions utiles : la voix off est le son situé en un autre temps et un autre lieu. Typiquement, il s'agit de la voix de commentaire ou de narration. Le son in est le son dont la source apparaît à l'image et appartient à la réalité évoquée. Enfin le son hors-champ est celui appartenant au plan, mais dont la source est invisible.

compenser la « faiblesse » du récit documentaire. Une scène jugée trop banale, parce qu'il n'y a guère d'action ou que celle-ci est en grande partie invisible, sera donc « complétée », jusqu'à maquiller la réalité, au nom de la « raison télévisuelle ». Un film contemplatif sera ainsi « corrigé » pour son manque de « dynamisme ». D'où la situation fréquente par laquelle un responsable de programme (ou le producteur ayant intériorisé ces règles), exige des modifications de nature à créer du spectacle, à rompre avec l'ordinaire. Pourtant, il n'y a « rien de plus difficile que de faire ressentir la réalité dans sa banalité » (Bourdieu, 1996, p. 20). Encore faut-il vouloir une telle démarche, qui entre le plus souvent de facto en conflit avec la logique des chaînes de télévision.

Havana Miami est de nouveau un exemple significatif. Dans une des séquences proposées, il est question d'un jeune boxer qui va en affronter un autre. Le mouvement du film est structuré de manière à faire monter la tension : le personnage principal montera-t-il sur le ring ? Et surtout : ce jeune boxeur réussira-t-il à vaincre son adversaire ? L'internaute assiste donc à une progression dramatisante (artificielle) fondée sur la continuité du match, et se terminant par une victoire. En outre, une scène de confrontation entre deux hommes, dont l'un est menacé par l'autre, produit un effet dramatique supplémentaire (annoncé par la voix off du narrateur expliquant que les gens sympathiques et polis doivent apprendre à s'endurcir dans « le monde impitoyable du sport »).

Là ne s'arrêtent pas les limites de contenu, que respectent la plupart des webdocumentaires. Tous les *sujets* n'ont pas les mêmes chances de séduire les chaînes. Non seulement le traitement adopté peut sensiblement changer le regard qui est posé sur un problème de société, mais en outre, de nombreux sujets sont choisis pour leur caractère consensuel (un film sur les vitrines de Noël par exemple, aura beaucoup plus de chances d'être soutenu, qu'un film sur le non-respect du droit du travail au sein d'une importante multinationale), ou sont centrés sur les malheurs ou les péripéties de vies individuelles. Les documentaires de télévision prennent ainsi rapidement la forme d'une exploitation d'un micro-événement sans enjeu, du fait divers, sous prétexte de s'intéresser à la vie quotidienne. Or, « le fait divers, cette sorte de denrée élémentaire, rudimentaire, de l'information est importante parce qu'elle intéresse tout le monde sans tirer à conséquence et qu'elle prend du temps, du temps qui pourrait être employé pour dire autre chose » (*Idem*, p. 16).

De Mao aux JO s'inscrit parfaitement dans ce travers. On y trouve un reportage sur le shopping de deux jeunes collégiennes, amusant et exotique pour des européens. Ce sujet sur la consommation de deux adolescentes chinoises dans un hypermarché asiatique suit une trame narrative des plus banales : on a d'abord une série de plans et d'interviews dans le décor unique d'un grand magasin, sur fond de musique chinoise hip-hopisante. La caméra suit les déambulations d'adolescents dans les allées, puis les lycéennes paient les marchandises achetées, après quoi elles répondent aux questions du journaliste. Enfin, un vendeur montre

l'article faisant le plus de ventes, et les lycéennes parlent de leur foulard rouge, symbole de leur appartenance à un mouvement de jeunesse dirigé par la Ligue de la Jeunesse Communiste Chinoise. Le documentariste pose des questions sans intérêt, mais qui visiblement collent bien au sujet : « Ton portable tu l'as acheté ici ? », « Non on me l'a prêté », répond l'adolescente. « J'en ai quatre qui sont tombés en panne. Je fais trop de textos ! », précise-t-elle d'un petit rire contenu. Enfin, certains films sont orientés sur le fond par des considérations *d'actualité*. Il existe ainsi une sorte d'évidence intériorisée qui pousse à ce qu'un sujet de film soit sinon actuel, du moins lié à l'actualité. À l'encontre des films qui se voudraient atemporels ou universels, la télévision « oblige à vivre et à penser au jour le jour, et à valoriser une information en fonction de son actualité » (*Idem*, p. 86). Cette contrainte qui pèse beaucoup sur la fabrication de l'information déteint considérablement sur le cahier des charges des documentaires (même si ce n'est pas dit expressément). Une thématique chère à un cinéaste, ou un sujet qui cherche à s'extraire de l'exemple concret qui doit servir à construire le film, est donc rapidement jugé inadéquat pour sa dimension « hors mode » ou en dehors des « préoccupations » du moment. Producteurs et produits (c'est-à-dire cinéastes et films), sont donc jugés « selon l'opposition du "nouveau" et du "dépassé" » (*Ibidem*).

Force est de constater que nombreux sont les web documentaires qui ne dérogent pas à cette règle non plus. La liste est longue des web documentaires cherchant à épouser une date anniversaire ou à s'intéresser à un problème de société « à la mode ». Arte webdocs, la plateforme d'ARTE dédiée au webdocumentaire, a par exemple réalisé un webdocumentaire en lien avec l'anniversaire de 50 ans d'indépendance d'une douzaine de pays de l'Afrique francophone (anciennes colonies françaises) : *Afrique, 50 ans d'indépendance*. Ou encore, *L'Obésité est-elle une fatalité ?* s'intéresse au phénomène grandissant de l'obésité morbide dans les pays occidentaux.

Contraintes relatives à la réception

Une troisième série de contraintes, très liée aux autres, concerne plutôt le *système de représentation*, qui gouverne la fabrication des films, tout en influant sur les conditions permettant aux webdocumentaires de bénéficier d'une meilleure *réception*.

Adoption d'un projet, choix des sujets, orientation du traitement de ceux-ci, coupes au montage, élimination de scènes, rajouts, etc. sont tous justifiés à partir de l'idée que le diffuseur se fait du public. Une contrainte sous-jacente, et qui justifie plusieurs des contraintes déjà citées, est donc celle d'une *attente supposée du public* : « penser et ressentir à la place du public est le vrai métier des chargés de programmes » (Eskenazi, 2006). Là encore, le moins qu'on puisse dire est que nombre de webdocumentaires fonctionnent de la même façon que les docu-

mentaires télévisuels, cherchant à séduire les internautes et à répondre à leurs attentes, y compris celle d'être surpris ou scandalisé. Ainsi, *Alma, une enfant de la violence*, bien que fondé sur un témoignage sincère et touchant d'un ancien membre de gang guatémaltèque, répond probablement, du point de vue des producteurs, au besoin de sensations fortes et de plus en plus extrêmes du public.

La contrainte du *modèle des films à succès* est également présente en matière de documentaire interactif. La recherche d'une maximisation du taux d'audience justifie nombre de décisions concernant l'acceptation d'un projet par une chaîne, ou l'orientation et le montage d'un film. La logique commerciale guide donc la fabrication du film, et aboutit à une homogénéisation du contenu par référence à ce qui s'est déjà fait. Le désir même de se distinguer en changeant tel ou tel paramètre cache en réalité la similitude des films. Cette contrainte est redoutable, parce qu'elle conduit à rejeter les films ésotériques sous prétexte qu'ils ne peuvent rencontrer de public (ou de public suffisant), alors que l'histoire de la culture montre combien ce sont des œuvres en rupture avec ce qui les précédait, qui sont devenues ultérieurement des références. Le net ne déroge pas au souci de toucher le plus grand nombre, bien au contraire : les outils du marketing, les réseaux sociaux (Twitter et Facebook en tête), ainsi que le réutilisation des « recettes qui marchent », tout y passe pour récupérer un bénéfice symbolique, à défaut de pouvoir rentabiliser une œuvre directement conçue pour l'Internet. Quant aux films « recyclés » sur le web après avoir été diffusés à la télévision, ils n'en cherchent pas moins à connaître le succès de cette seconde forme de diffusion, ne serait-ce que pour justifier les efforts de mise en ligne.

Ainsi, après avoir innové avec un dispositif multimédia composé d'un film unitaire dont le visionnage peut être interrompu par le visionnage de séquences complémentaires, et divers autres bonus (y compris une large utilisation des réseaux sociaux), on retrouve le même procédé dans *Clouds over Cuba*. Un film principal sert ici de fil rouge, auquel on associe diverses images (couverture de magazine par exemple), des séquences complémentaires (entretiens), et des bonus tel qu'un calendrier de la crise des missiles cubain auquel il est possible de s'abonner pour « revivre » les événements.

Enfin, *last but not least*, domine comme à la télévision la contrainte du *consensus*. Le plus souvent, par souci de ne pas heurter les spectateurs et d'aller dans le sens d'une position médiane, d'un consensus, les chaînes organisent un rééquilibrage des positions critiques. Bourdieu (1996, p. 50-51) insiste sur le fait qu'il s'agit là d'un trait caractéristique de tout médium de masse : « Plus un organe de presse ou un moyen d'expression quelconque veut atteindre un public étendu, plus il doit perdre ses aspérités, tout ce qui peut diviser, exclure [...]. On construit l'objet conformément aux catégories de perception du récepteur. » Un cinéaste documentariste que nous interrogeons un jour s'en offusquait, disant que « tout devient une espèce de papier peint » où se trouvent éliminées les aspérités, et où il ne faut pas poser trop de questions. La conséquence directe est de diminuer

radicalement la portée de la critique. Là encore, la plupart des web documentaires ne font pas exception, cherchant soit l'indignation spontanée de tous, soit une forme raisonnable de présentation des phénomènes sociaux.

Conclusion

Toutes les contraintes que nous venons de décrire traduisent au fond les trois formes de censures que peut subir un film : la censure commerciale, où les modifications sont demandées au nom des exigences du marché ; la censure politique, où les interventions servent les intérêts des chaînes ; et la censure idéologique, qui passe par l'autocensure et l'intériorisation des contraintes (Metz, 1968). Autrement dit, comme le soulignait Bourdieu (qui avait en tête la prise de parole des intellectuels à la télévision, mais dont la remarque vaut tout autant pour l'expression des cinéastes), « l'accès à la télévision a pour contrepartie une formidable censure, une perte d'autonomie liée, entre autres choses, au fait que le sujet est imposé, que les conditions de communication sont imposées, et surtout, que la limitation du temps impose au discours des contraintes telles qu'il est peu probable que quelque chose puisse se dire » (1996, p. 13). En un mot, elle constitue « un formidable instrument de maintien de l'ordre symbolique » (p. 14). Le passage au web n'a pas eu, pour la très grande majorité des films interactifs aujourd'hui en ligne, pour effet de briser avec les sujets porteurs, les angles les plus communs, les approches les plus fréquentes. Les originalités formelles ne sont pas dans les films mais dans les interfaces et les effets graphiques, dans la navigation et les bifurcations, ce qui occulte le fait qu'il y a reproduction des contenus du régime télévisuel. Ajoutons que la narration hypertextuelle elle-même, qui constitue l'un des intérêts et une des originalités du webdocumentaire, ne heurte pas toujours la logique de la télévision, au contraire : le passage du film linéaire au film non linéaire consacre la fragmentation et la consommation accélérée des images, et exige d'intégrer fortement l'internaute dans le récit, de le faire « participer »⁷. Il y a donc une convergence relativement naturelle de la télévision vers le web, le reportage et la collecte de témoignages se prêtant plutôt bien au basculement interactif, alors qu'existe une rupture plus profonde avec le cinéma documentaire dit « de création ».

Au fond, ce que montre notre étude des webproductions françaises jusqu'à présent, c'est surtout le transfert de productions télévisuelles vers l'Internet, ou encore la reproduction dans les web documentaires de normes implicites voulues

⁷ C'est ce qui conduit Evelyne Broudoux (2011, p. 16) à s'interroger : le webdocumentaire ne provoque-t-il pas la perte d'une « distanciation nécessaire à la réflexion », dès lors qu'il doit absolument obtenir de l'internaute une « adhésion au récit » ?

par les décideurs⁸. En clair, la loi du format continue d'être respectée, même dans le cas de petites productions indépendantes de la télévision. Plus encore, l'Internet renforce certains aspects du format télévisuel (en particulier les impératifs ludiques et de maintien de l'attention). Le documentaire classique, entendu comme récit audiovisuel ayant pour but de montrer, d'expliquer, ou d'interpréter une réalité, et donc subordonné à une fidélité au moins indirecte au réel, ressemble ainsi sur l'écran d'ordinateur à ce qu'il est sur l'écran de télévision. Nous ne pouvons donc qu'espérer qu'à ces premiers temps du documentaire interactif, très « techno-centré », succède une phase dominée moins par la fascination pour les procédés de l'interactivité, que par la recherche d'une dialectique subtile du fond et de la forme.

8 Seules échappent à cela des œuvres relevant de l'art numérique expérimental, mais la performance et la non narrativité y étaient déjà des principes courants avant le développement de l'Internet. Et l'orientation si particulière de l'art contemporain relève d'un autre régime esthétique, qui n'est pas celui d'un média de masse comme la télévision.

RÉFÉRENCES

Jost, F. (2005). *Comprendre la télévision*. Paris, France : Armand Colin.

Bourdieu, P. (1996). *Sur la télévision*. Paris, France : Raisons d'agir.

Broudoux, E. (2011). Le documentaire élargi au web, *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 12 (2), 25-42. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2011-2-page-25.htm>

Di Crosta, M. (2009). *Entre cinéma et jeux vidéo. L'interface-film*. Bruxelles, Belgique : De Boeck.

Dubost, J. (2007, mars). Vers la fin du documentaire ? Texte originellement publié sur le site de la Bifi [site fermé le 31 décembre 2013] et récupéré pour cet article de <http://dzhprod.wordpress.com/2011/11/24/vers-la-fin-du-cinema-documentaire/>

Eskenazi, F. (2006, 22 août), La mort programmée du documentaire, *Libération*. Récupéré de http://www.liberation.fr/tribune/2006/08/22/la-mort-programmee-du-documentaire_49013

Gantier, S. et Bolka, L. (2011, automne). L'expérience immersive du web documentaire : études de cas et pistes de réflexion, *Les Cahiers du journalisme*, 22/23, 118-133. Récupéré de <http://www.cahiersdujournalisme.com/>

Clément, C. (2002, décembre), *La Nuit et l'été. Quelques propositions pour les quatre saisons – Rapport remis à Monsieur le ministre de la Culture et de la Communication, sur l'évaluation, l'analyse et les propositions concernant l'offre culturelle à France Télévision⁹ (particulièrement France 2 et France 3)*. Paris, France : ministère de la Culture et de la Communication.

Metz, C. (1968). *Essai sur la signification au cinéma – Tome 1*. Paris, France : Klincksieck.

FILMOGRAPHIE

Réalisateur non répertorié. (2009). *Le Corps incarcéré*. Production : Le Monde.fr
Source URL : http://www.lemonde.fr/societe/visuel/2009/06/22/le-corps-incarcere_1209087_3224.html

Dufresne, D. et Brault, P. (2010). *Prison Valley*. Production : Upian.
Source URL : <http://prisonvalley.arte.tv/>

Réalisateur non répertorié (2010). *Havana Miami*. Production : Upian et ArteTV.
Source URL : <http://havana-miami.arte.tv/fr/>

Buffet, C. (2008). *De Mao aux JO*. Production : ARTE.
Source URL : http://www.arte.tv/static/c1/chine2008/pekin_maojo/fr/arte_pekin.html

Jobard, O. et Tondre, F. (2010). *Chanteloup, ma France*. Production : France Télévisions et Narrative.
Source URL : <http://www.france5.fr/portraits-d-un-nouveau-monde/#/theme/emigration/chanteloup-ma-france/>

Réalisateur non répertorié. (2010). *Afrique, 50 ans d'indépendance*. Production : ArteWebdocs.
Source URL : <http://afrique.arte.tv/>

Bollendorff, S. et Colo, O. (2009). *L'Obésité est-elle une fatalité ?*. Production : Honkytonk.
Source URL : <http://education.francetv.fr/webdocumentaire/l-obesite-est-elle-une-fatalite-o22876>

Dewener-Plana, M. et Fougère, I. (2013). *Alma, une enfant de la violence*. Production : Upian, Agence Vu'.
Source URL : <http://alma.arte.tv/fr/>

Joiner, E. et Tricklebank, B. (2012). *Clouds over Cuba*. Production : The Martin Agency.
Source URL : <http://cloudsovercuba.com/>

⁹ Comme l'indique l'avertissement figurant en préambule du rapport : « Pour désigner la "holding" comprenant les chaînes France 2, France 3, France 5, on a choisi, conformément aux textes, l'appellation France Télévision (francetélévisions étant une marque commerciale). La Cinquième est devenue France 5 le 1er janvier 2002. »