

# En guise de conclusion provisoire Du cinéma éclaté... au levain des médias : rapports de formes<sup>1</sup>

Guillaume SOULEZ<sup>2</sup>

Quel rôle joue le « média » dans les formes audiovisuelles que nous regardons ? Si on le distingue du « médium » et de la « série culturelle », on peut sans doute mieux apercevoir la « part du média » (en tant qu'organisation et raison sociales) dans la morphologie audiovisuelle, depuis le cinéma des premiers temps jusqu'aux webdocumentaires contemporains, en termes de production comme de réception. Dans la perspective à l'origine de ce volume de MEI, il s'agit en conclusion de passer du constat d'un « cinéma éclaté » à l'hypothèse d'un « levain » des médias où le « média » est compris comme une cause formelle. Cela suppose une certaine remise en ordre et réarticulation de différentes notions telles que le dispositif, le support, le site ou le médium. Certains aspects du « dispositif du spectaculaire » du premier cinéma, de la dramatique télévisée des années 1960 (Dom Juan de Bluwal) et de l'interactivité webdocumentaire (In Situ sur ARTE) seront étudiés sous cet angle. On esquissera pour finir différentes modalités possibles de cette cause formelle médiatique.

**MOTS-CLÉS : MÉDIA, MÉDIUM, INTERMÉDIALITÉ, MORPHOLOGIE, AUDIOVISUEL, CINÉMA**

What part does the « media » play in the various audiovisual forms we watch ? If we distinguish media from « medium », and from « cultural series », it may be easier to perceive the part played by the media (defined here as a social organization for a social purpose) in the audiovisual morphology, since the first times of cinema to the contemporary interactive documentaries, whether we consider the production or the reception. As a conclusion and following the perspective chosen for this issue of MEI, we would like here to move from the fact that the cinema is now « blown out » to the hypothesis of a « media leven » where the « media » is understood as a formal cause. This implies to reorder and rearticulate some notions, such as « apparatus » [« dispositif »], « support », « site » or « medium ». We'll consider under that angle some aspects of the « apparatus of the spectacular » of the first cinema, of the television drama of the sixties (Bluwal's Dom Juan) and of web documentaries' interactivity. In the end, we'll outline various possible modalities of this formal media-generated cause.

**KEYWORDS : MEDIA, MEDIUM, INTERMEDIALITY, MORPHOLOGY, AUDIOVISUAL MEDIAS, CINEMA**

---

<sup>1</sup> Cet article présente l'hypothèse à l'origine de la journée d'études « Le cinéma éclaté et le levain des médias » et la discussion qui s'en est suivie avec André Gaudreault et Philippe Marion. Il reprend la partie centrale de mon intervention, ainsi que des éléments de la synthèse que j'ai proposée à la fin de la journée (en prolongeant cette synthèse).

<sup>2</sup> Guillaume Soulez est Professeur en communication, cinéma et audiovisuel à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

Dans leur récent *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, André Gaudreault et Philippe Marion (2012) ont repris la formule de « cinéma éclaté » que nous avons proposé comme titre de l'une des deux journées d'études à l'origine de ce dossier de *MEI* : « Le cinéma éclaté et le levain des médias »<sup>3</sup>. Elle apparaît en particulier à deux endroits de leur livre. La première fois (p. 21), elle est utilisée pour caractériser la situation du cinéma contemporain à l'ère de sa digitalisation en réseau, les auteurs la jugeant « plus pertinent[e] » que celle de « cinéma élargi » (ou « *expanded cinema* »). Cette dernière expression tend, en effet, à laisser penser que, même numérique, il s'agit toujours, du musée au mobile, de « cinéma », en une sorte de résistance ontologisante que Gaudreault et Marion n'ont cessé de critiquer dans leur ouvrage. La deuxième fois, au contraire, « cinéma élargi » et « cinéma éclaté » sont considérées comme deux expressions pareillement « sérialo-centristes » d'un point de vue méthodologique, c'est-à-dire qui tendent à privilégier une « série culturelle dominante » plutôt qu'une autre lorsqu'« on interprète un contexte médiatique donné » (*Idem*, p. 217)<sup>4</sup>. Or, comme l'indique le titre de la journée d'études lui-même<sup>5</sup>, le « cinéma éclaté » ne va pas dans notre esprit sans le « levain des médias », c'est-à-dire que notre perspective est plutôt de penser l'intermédialité contemporaine du cinéma et de l'audiovisuel en termes de « médias » plutôt qu'en termes de « série(s) culturelle(s) ». En ce sens, nous ne faisons pas dépendre la définition de « média » de la notion de « série culturelle »<sup>6</sup>, mais cherchons au contraire à envisager ce qu'elle a de propre, notamment en ce qu'elle permet de comprendre des rapports entre média et médium. Il ne s'agit pas de privilégier un média (ou un médium) mais de montrer en synchronie comment s'organise le mille-feuilles audiovisuel traversé de forces contradictoires ou convergentes. On pourrait donc renverser l'argument : mieux comprendre les médias, de l'intérieur en quelque sorte, c'est mieux comprendre pourquoi telle série culturelle l'emporte sur telle autre au sein d'un média.

Par « cinéma éclaté », nous pensons à la fois, comme la journée d'études l'a montré, à un cinéma qui se *métamorphose* et se trouve *dispersé* sur différents supports (écran mobile et internet notamment) – un cinéma « étoilé » en ce sens – et à quelque chose qui n'est peut-être plus « du cinéma » mais qui s'est transformé en *autre chose*. L'« éclatement » peut avoir été tel que ce que l'on observe n'est plus pensé en rapport avec sa souche originelle, le fragment peut s'être détaché. Parlerait-on de « cinéma » si l'on regarde une séquence filmée au cours d'un happening de *street-art* lui-même filmé sur un smartphone ?

3 Institut National d'Histoire de l'Art, Paris, 22 mars 2012 (avec la participation de Philippe Marion, voir plus loin).

4 Sur le modèle de la « série culturelle », on peut bien sûr se reporter aux travaux d'André Gaudreault et à la mise au point qui est proposée dans le livre lui-même (pp. 250-251).

5 Ainsi que les échanges avec André Gaudreault sur le « cinéma éclaté » reproduits dans le supplément en ligne du livre : [www.finducinema.com](http://www.finducinema.com)

6 Les médias sont définis par Gaudreault et Marion comme « fédérations de séries culturelles préexistantes qui se forgent pour un temps une uniformité identitaire relative et évolutive » (p. 251).

L'hypothèse d'un « levain des médias » est ainsi la suivante : tandis que les formes audiovisuelles peuvent apparaître sur différents supports (toile dans une salle de spectacle ou écran d'un téléphone mobile), prendre différentes tournures stabilisées (comme le montage « classique » hollywoodien, la saisie sur le vif...), etc., le « média » qui les produit et/ou les diffuse (parlons de « cinéma », « télévision », « Internet », pour l'instant) a une part décisive dans la morphologie même des objets. Sans évoquer même la distinction entre art et production audiovisuelle et au lieu, qui plus est, de supposer une « ontologie » du cinéma (ou du théâtre, etc.) qui serait altérée par le « média » qui la diffuse, il s'agit plutôt de penser *la part du média dans les formes*, voire le média comme *source formelle*. Notons, par parenthèse, que les formes de « cinéma » en musée (ou galerie) « détruisent » davantage le « cinéma » – c'est leur but souvent affiché – que les productions audiovisuelles qui en respectent les grandes articulations dites classiques.

Dès lors, l'espace tant de production que de réception de ces objets dés-stabilisés, qui traversent une « zone de turbulences intermédiaires », comme on en trouve à plusieurs époques de l'histoire du cinéma et de la télévision, apparaît comme un espace conflictuel, un espace de tensions entre différentes façons de produire et de regarder-et-entendre des images et des sons articulés entre eux. La perspective historique permet justement de prendre du recul par rapport à l'idée trop fréquente, surtout dans le champ des études cinématographiques en France, que le « média » serait forcément « déformant », aliénant. Aux débats contemporains sur le « formatage » des films par la télévision, ou sur le webdocumentaire qui « ne [serait] pas du documentaire », répond l'exemple intéressant de la dramatique télévisuelle des années 1950-1960 qui chercha à développer une forme spécifique qui s'émanciperait à la fois du théâtre et du cinéma en s'appuyant sur le propre du *média* télévisuel (et pas seulement du *médium* télévisuel, c'est-à-dire de la vidéo en direct), par exemple en développant une réflexion sur les formes adaptées à une réception domestique sur petit écran et à la vocation particulière (culturelle, éducative, politique...) d'une « télévision nationale populaire ». Nous allons proposer l'étude d'un exemple un peu plus loin.

Retenons à ce stade que si l'on veut faire une morphologie des médias, il est donc peut être utile de partir du média pour voir comment il *configure* le médium. L'hypothèse d'un *levain* des médias, c'est-à-dire d'une force interne qui agit, au sein d'un média donné, sur la dimension morphologique de ce média, le médium, suppose de distinguer médium et média pour mieux comprendre ensuite leur relation, leur articulation.

Lors de la journée d'études sur « le cinéma éclaté et le levain des médias » de mars 2012, nous avons pu constater que l'incitation à penser en termes de « levain » a bien été prise comme une manière de souligner pour les chercheurs ce qui, malgré les bouleversements actuels, ou justement grâce à eux,

apparaissait comme la dimension structurante, principale, du phénomène étudié (fiction, clip musical, jeu vidéo...), qu'elle soit technique, formelle, économique ou socioculturelle, avec l'hypothèse qu'à travers la mise au jour de cette dimension on arrivait, d'une part, à atteindre la « racine » du phénomène étudié, d'autre part à comprendre son existence malgré tout maintenue (son évolution, sa différence par rapport à d'autres formes ou dispositifs proches, etc.) dans le nouvel environnement intermédial contemporain. En somme, comme le balancement du titre le laissait entrevoir, c'est bien l'idée d'une *résistance* à l'éclatement qui permet de mesurer les logiques ou les dynamiques à l'œuvre pour permettre l'existence et le développement de telle ou telle forme audiovisuelle donnée. Analyser les forces en présence pour comprendre ce qui l'emporte dans telle ou telle configuration historique, c'est donc aussi analyser les *rappports de formes* comme des *rappports de forces*. En second lieu, il s'agit de passer de la mise au jour d'une dimension structurante en situation de fragilité intermédiaire à la recherche de la *cause* de l'existence de tel ou tel aspect structurant au sein du phénomène audiovisuel étudié (il s'agit de comprendre l'*activité* du levain elle-même, ou le principe actif, plutôt que de constater ses résultats dans les objets).

Ainsi, Philippe Marion a pu souligner que le cinéma en régime numérique contemporain fait resurgir, remonter à la surface, la part d'*animation* de l'image animée (une « lanterne magique étendue », pour faire écho à la formule de « cinéma étendu ») par exemple avec la *mocap* (*motion capture*)<sup>7</sup>. Marta Boni (texte repris dans ce volume) a pu souligner la force du noyau diégétique qui résiste à toutes les migrations sur tous les écrans dans le cadre des narrations transmédia, ce que Marida Di Crosta (*idem*) a analysé de son côté comme déterminant des contraintes spécifiques entre logiques de production cloisonnées et narration disséminée. De même que Magali Gatel (voir l'entretien) souligne, par exemple à propos des ARG (*Alternate Reality Game*) de *Braquo* qu'il y a un point de départ qui détermine la structure de la dissémination, en l'occurrence un scénario de série télévisée. Nicolas Bailly (de Touscoprod, voir l'entretien au début de ce volume) a montré que le *crowdfunding* met notamment en valeur le fait qu'on fabrique toujours le public en même temps que le film. Michel Reilhac (autrefois à ARTE, voir l'entretien) a souligné que l'Internet rend visible – au point d'en devenir la fonction principale – le fait qu'une chaîne de (web)télévision est un prescripteur de programmes tout autant, sinon plus, qu'un « diffuseur ». Julien Péquignot (repris dans ce volume) a utilisé la distinction entre média et médium pour montrer, notamment, comment les discours sociaux peuvent parfois valoriser l'un (en tant que médium pour une pratique artistique) tout en dévalorisant l'autre (le média en tant qu'espace dominé par des impératifs commerciaux). Dominique Bougerol (*idem*) analyse les ambiguïté de la notion d'audiovisuel dans le discours juridique, permettant de mettre l'accent selon les situations sur telle

<sup>7</sup> Marion, 2012. Voir aussi le chapitre sur « L'animage et la nouvelle culture visuelle » dans Gaudreault et Marion, 2012, p. 211-238.

ou telle dimension des oeuvres. Et ainsi de suite... D'autres textes issus de la première journée sur le format et le documentaire (notamment sur le webdocumentaire) ou qui se sont ajoutés par la suite (celui d'Antoine Gaudin par exemple) vont également dans le même sens. Enfin, l'intervention (reprise dans ce volume également) d'Alexis Blanchet sur le jeu vidéo a montré que les relations complexes du jeu vidéo avec la télévision et le cinéma prouvent combien c'est l'ancrage dans l'espace domestique de la console qui définit le jeu vidéo, s'éloignant du téléviseur associé au média télévision, tout en pouvant emprunter au cinéma des formes audiovisuelles (mais non cet ancrage spatial et matériel spécifique qui déterminent une ergonomie et un *design* spécifiques). Nous reviendrons sur cet exemple qui permet d'illustrer plus en détail l'analyse du dispositif audiovisuel dans son rapport au « levain », mais précisons davantage l'hypothèse.

### La part du *média*

Quand on dit, par exemple, que le cinéma trouve son langage propre autour des années 1910-1920, en se séparant du théâtre filmé (et plus généralement de la scène de spectacle), on souligne que le cinéma découvre ses propriétés propres, *son caractère propre de médium* (au sens de moyen d'expression), ce qui permet son institutionnalisation comme « média » à partir du moment où il rencontre la faveur du public, les deux phénomènes se renforçant. L'histoire se répète alors avec l'apparition du parlant au milieu des années 1920 qui tire le cinéma du côté de la chanson à succès illustrée, de la radio, de l'opéra, voire du téléphone, avant que le cinéma ne trouve, de nouveau, un équilibre entre montage et art du dialogue, comme s'il retrouvait, en intégrant une nouvelle donnée – la dimension sonore – ses propriétés propres de récit visuel, etc. Et l'histoire peut se rejouer encore avec le cinéma dit « moderne », menacé de perdre son caractère artistique en quittant le tournage en studio, mais revitalisé par le contact avec la rue, voire avec le cinéma documentaire justement nommé « direct » (lui-même réappropriation d'un trait télévisuel pour mieux relancer le cinéma documentaire), etc. On aura reconnu, à grands traits, le modèle de la « double naissance », fondé sur l'hypothèse des « séries culturelles » : un processus de naissance embryonnaire, puis une naissance officielle (ou institutionnalisation), suivi d'une série de renaissances possibles où le cinéma, un temps bousculé, retombe toujours sur ses pieds et digère ce qu'on pourrait appeler l'*hétéromorphie* pour mieux se développer et se relancer, quitte à s'appuyer sur l'une de ses dimensions plutôt qu'une autre, selon qu'elle paraît plus adéquate à sa survie en tant que média.

Cette histoire, où le cinéma est une sorte de *boa-caméléon* (il digère l'hétéromorphie en imitant, et imite pour mieux digérer), tend à minimiser la dimension proprement médiatique de cette évolution, qui fera sans doute voir les choses un peu autrement. Reprenons le cas de l'histoire de la télévision (une pensée de l'intermédialité audiovisuelle ne requiert-elle pas – au moins – une

histoire comparée du cinéma et de la télévision, et ce *dans les deux sens* ?) : à côté d'autres régimes, dont la prégnance se fera plus ou moins sentir au cours de son histoire (comme le « numéro », au sens du music-hall, ou la conférence illustrée, etc.), on peut dire que la télévision hérite de deux régimes formels principaux, la parole en direct et le montage narratif visuel, venus l'un de la radio, l'autre du cinéma.

Comme cela a souvent été remarqué, la nouvelle *organisation sociale de diffusion culturelle* qu'est un « média » – adoptons cette définition<sup>8</sup> – emprunte ses formes aux médias précédents, si bien que la télévision fut d'abord de « la radio illustrée », quand elle ne se contenta pas d'être du cinéma (ou du cabaret) à domicile dans les premières années (Jost, 2006, p. 55-59). Pour autant, tout média ne va pas nécessairement « se trouver », trouver sa « spécificité » (comme on disait à propos de la télévision) en explorant le médium qui apparaissait comme lui étant propre, c'est-à-dire ici, la vidéo en direct, même si dans tous les pays, le direct a contribué aux débuts de la télévision à son essor à travers les programmes d'information, de sport et les dramatiques en direct<sup>9</sup>. Or, de même qu'on ne définirait plus aujourd'hui le « cinéma » en excluant sa dimension parlante et colorée comme de nombreux réalisateurs et cinéphiles des années 1920, de même on ne définit pas la télévision d'aujourd'hui comme nécessairement un « média du direct » (voir, par exemple, indépendamment même du fait que l'essentiel des programmes est en différé, le développement et le succès des fictions télévisées unitaires ou sérielles).

Si le direct a joué, et joue encore, un rôle pour identifier la télévision par rapport aux autres médias, on ne peut pas réduire la télévision au direct. À moins de dire que l'essentiel des programmes aujourd'hui à la télévision n'est pas de la télévision... Or, les dispositifs du débat télévisé, du magazine de reportage, du feuilleton et de la série télé, etc. semblent bien propres à la télévision et

8 L'adjectif « médiatique » atteste de cette acception, par exemple pour renvoyer à la fabrication et à la diffusion spécifique des images et des sons tels qu'ils sont pris en charge par ces organisations sociales et culturelles que sont « la télévision », « le cinéma », « la radio », etc. On désignera ainsi des images « médiatiques » en tant qu'elles sont produites par un « média » en ce sens, en distinguant par exemple la photographie familiale de la photo de presse, dite « médiatique ». Une photo privée qui sera publiée dans le cadre d'un reportage télévisé ou d'un documentaire cinématographique prendra ainsi une dimension « médiatique », même si elle n'a pas été créée à l'origine par un professionnel des médias. Le caractère de diffusion publique apparaît essentiel dans la définition de « média » en tant qu'il renvoie à la raison sociale spécifique de ces organisations. Et ce, quelle que soit l'échelle considérée : un journal local, une radio associative ou une web-TV scolaire sont bien des médias. Cette définition permet aussi de ne pas confondre « média » et « industrie culturelle », d'autant que tous les médias ne relèvent pas de l'industrie culturelle, nous venons de le voir. La notion d'industrie culturelle met en avant la dimension économique, ou économique-politique, de ces organisations, et nous éloigne de la perspective d'une analyse pragmatique située des formes audiovisuelle qui est la nôtre ici (même si, ces dimensions étant très imbriquées, la dimension économique peut justement faire l'objet d'une sémantisation ; voir par exemple, ici même, notre article sur le « format » comme catégorie de lecture : G. Soulez, « Retour à l'envoyeur. Public et format »).

9 Voir par exemple Bourdon, 2011, p. 583-590.

participent à la différencier des autres médias, sans pour autant présupposer le direct, ni même, parfois, la vidéo. Tous ces dispositifs et programmes sont bien clairement *de la télévision*, mais ce qu'ils ont en commun n'est pas le direct ou même le « médium » (si extensive soit la définition qu'on adopte). L'identité de la télévision semble parfois insaisissable, alors même qu'elle incarne le « média » par excellence, celui qui semble donner le plus de force à cette notion, au point qu'on pense presque toujours spontanément à la télévision pour illustrer cette notion de « média »<sup>10</sup>, en raison du rôle social, culturel, politique, etc., que joue ce « moyen de communication », comme on disait autrefois. Cette différence entre le médium et le média justifie donc, historiquement, c'est-à-dire rétroactivement, le passage de la notion de médium à celle de média, leur séparation, ainsi que la possibilité d'utiliser « média » au singulier (et médiums au pluriel) en français. On se trouverait ainsi face à un paradoxe : le média qui illustre le mieux la notion de « média » est celui qui aurait, en apparence, le moins trouvé son identité propre de média.

C'est donc qu'il ne faut pas confondre la dimension du médium et celle du média, et observer leurs interactions. C'est une hypothèse différente, et complémentaire, de celle de « série culturelle ». Vue depuis notre perspective, l'approche en termes de « série culturelle » institue un tiers (plus ou moins provisoire) entre média et médium, pour mieux étudier les différents moments

---

10 Il est logique que le « média » par excellence demeure encore aujourd'hui la télévision qui à travers la grille des programmes, et aujourd'hui la télévision de rattrapage, est une organisation spécifiquement dédiée à la rencontre entre des publics et une offre culturelle. Par comparaison avec la télévision, cinéma et radio peuvent apparaître comme des « médias » moins aboutis d'une certaine manière dans la mesure où le « cinéma » (entendu comme « cinéma en salles ») comme organisation sociale est fondé sur la mise en réseau de salles mais la salle (theater, en anglais) demeure un espace où se déroule une expérience individuelle et surtout collective spécifique qui tend à affaiblir la notion de réseau. De même, comme on sait, la radio est née comme « média personnel », ce que pratiquent encore les cibistes, avant de devenir un « média » avec ses programmes publics au sens où nous l'entendons de nos jours. Quant à l'Internet, en raison du flou sur ce qu'il recouvre exactement, on voit que sont désignés comme « médias », à l'intérieur de l'Internet, des systèmes (sites d'information, de consultation, blogs...) qui s'apparentent aux médias traditionnels, c'est-à-dire aux fonctions médiatiques de ces organisations, tandis que sont parfois appelés de façon plus juste aujourd'hui « réseaux sociaux » des dispositifs où il s'agit surtout de développer les liens d'individu(s) à individu(s) à travers de nouveaux moyens d'échange, mais on trouve aussi « médias sociaux » pour désigner ces dispositifs quand on veut marquer qu'ils s'apparentent à des médias lorsque c'est la dimension publique (publication, prise de position, prescription, etc.) qui l'emporte sur la construction d'une socialité en ligne.

de stabilisation d'un médium en média, et réciproquement<sup>11</sup>, ou, au contraire, les moments où cet équilibre se trouve perturbé (par exemple par la numérisation à l'époque récente).

L'hypothèse que nous défendons serait donc que tout autant, ou parallèlement, à une logique qui verrait une technologie se transformer en dispositif puis s'institutionnaliser en média, *la raison sociale des médias est, en sens inverse, un facteur de production formelle*. Ce qui peut s'entendre du point de vue de la production proprement dit (préfiguration, création, distribution...), comme du point de vue de la réception (au sens de la production-identification des formes par les spectateurs). Ceux-ci, surtout en période d'intermédialité troublée, raisonnent en termes de médias, ou de formes médiatiques, pour apprécier les formes (et les causes formelles) des objets. Ainsi, ce serait en tant qu'il a trouvé ou fait émerger les formes qui pouvaient lui permettre de poursuivre sa raison sociale de récit visuel de masse que le cinéma a pu produire un cinéma audio-visuel (faisant mentir ceux qui s'opposaient à l'impureté ontologique du parlant) ; de même la télévision aurait transformé ou produit un certain nombre de configurations formelles en développant sa raison sociale de média. Dès lors, l'évolution de la raison sociale d'un média peut expliquer un certain nombre d'évolutions formelles.

## Entre média et médium : décomposition du «dispositif»

Par exemple, si l'on suit Frank Kessler (2003, p. 29), avant même le passage du cinéma d'attraction au cinéma narratif, on peut noter le basculement d'une attraction dans laquelle le cinéma est un *spectacle de l'illusion* (donner à voir, et donner à réfléchir sur le pouvoir de l'illusion – « dispositif spectaculaire ») à une attraction où c'est le spectacle représenté qui devient la dominante : « dès que la dominante se déplace du spectacle de la reproduction du mouvement en tant que tel au spectacle représenté, aux attractions filmées [et non au film comme attraction, pourrait-on ajouter], on passe d'un dispositif à un autre ». De même,

---

11 La « médiagénie » de Philippe Marion est l'un des noms de cette stabilisation, mais l'auteur n'utilise pas la notion de médium mais plutôt celle de « récit » ou d'« œuvre » (dans les dernières versions), mais le sens en est proche, comme le montre ce passage : « [...] plus une œuvre fera corps avec "son" média d'appartenance (c'est cela, la médiagénie), plus elle sera considérée comme inadaptable, comme difficilement "transférable" dans un autre média » (dans Marion et Gaudreault, 2012, p. 234). Nous proposons en quelque sorte de considérer la « médiagénie » non pas comme le moment où le média trouve ou exprime son caractère propre – *genius* – (même si c'est bien comme cela que le phénomène peut être perçu, et cette naturalisation, comme dirait Barthes, n'est pas sans effets) mais comme le moment – par certains aspects paradoxal – d'indistinction entre média et médium. En réalité, on peut imaginer un spectre complet, depuis la situation où, au contraire, médium et média peuvent être perçus comme étant en tension (un enregistrement audio qu'on fait écouter sur un plateau « passe mal » à la télévision) jusqu'au point où ils se confondent. Un stade intermédiaire – celui de la retransmission (par exemple « regarder un film à la télé ») – apparaît ordinairement comme une cohabitation pacifique : un changement de média sans changement de médium (ou un changement peu perceptible selon les cas).



le passage en Europe d'une télévision à vocation d'éducation culturelle (au sens de *diffusion de la « grande culture » à la population*) à une télévision davantage tournée vers un divertissement sans projet d'éducation culturelle aussi marqué, conduit le média à produire un certain nombre de dispositifs formels pour s'ajuster à son nouvel rôle social<sup>12</sup>. Ainsi, en 2001, pour justifier l'apparition de la télé-réalité (*via* une version française de *Big Brother*, intitulée *Loft Story*), M6 défend au départ l'idée qu'il s'agit d'un « documentaire » en direct sur la jeunesse française, en s'appuyant sur l'ancien modèle de la spécificité culturelle de la télévision fondée sur une spécificité technologique (des documentaires « plus vrais » à la télévision qu'au cinéma parce qu'en direct ou inspirés par l'esprit du direct). Mais cela est vite apparu comme une supercherie (destinée à contrer les arguments éthiques ou culturels contre la « télé-poubelle »), sans pour autant que l'on dénie l'idée qu'on a bien affaire à un type de programme proprement télévisuel, et qui correspond bien au rôle social et culturel (au sens large) de la télévision depuis les années 1990.

De fait, si on pousse jusqu'au bout l'idée de Kessler, on pourrait dire que c'est en se trouvant comme *média* (« dispositif du spectaculaire » plutôt que dispositif spectaculaire<sup>13</sup>), qui le distingue des autres médias liés au spectacle, que le cinéma va justement développer des formes propres, qui vont le conduire à développer les attractions filmées dans lesquelles le récit va jouer un rôle de support, avant de proposer des récits visuels qui peuvent commencer à s'émanciper de la notion d'attraction (par exemple en s'éloignant du *slapstick*). Dans les deux cas, on voit que le nouveau rôle social du cinéma (donner à voir des attractions filmées), ou le nouveau rôle social de la télévision (transformer le rôle pédagogique de l'authenticité documentaire du filmage en direct en jeu télévisuel – on passe notamment du « témoin » au « candidat »), entraîne de nouvelles configurations formelles. Nous défendons donc ici une perspective constructiviste d'une action du média sur les composants du médium, ce qui permet d'envisager sous cet angle une autre morphologie des médias.

Plutôt que d'identifier, comme Kessler, plusieurs séries culturelles au sein d'un « dispositif » (au sens large et englobant de Foucault qui s'intéresse à la convergence d'éléments hétérogènes : acteurs sociaux, discours, objets matériels,

12 C'est ainsi qu'on peut comprendre, par exemple, l'évolution du « débat télévisé » au « talk-show » qui tend à renforcer le rôle du présentateur, devenu animateur, et la place du public incité à interagir avec le plateau central. Voir Lochard et Soulages, 1994, p. 13-37.

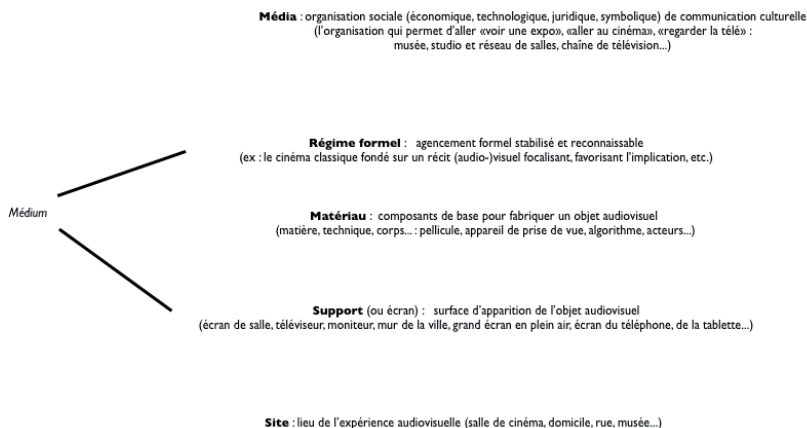
13 Kessler, 2012, p. 30-31 : « [...] les genres qu'on vient d'évoquer [théâtre magique, féeries sur scène, panorama...] participent de différentes séries culturelles [...] [o]r, d'un certain point de vue, on peut dire que la dimension du spectacle visuel – « spectacle » étant alors à prendre au sens fort – fonctionne comme une sorte de dénominateur commun pour toutes ces séries culturelles. [...] la technologie n'est plus en elle-même l'attraction principale [...] elle sert avant tout à montrer du spectaculaire [...] [o]n cherche à étonner et à émerveiller le public par le spectacle visuel, la forme filmique ayant maintenant pour but de le mettre en valeur de manière optimale. » (nous soulignons, pour marquer ce qui renvoie à la raison sociale de ce nouveau média qu'est le Cinématographe comme « dispositif du spectaculaire »).

etc.), pour mieux observer comment le dispositif évolue de façon globale dans son rapport à ces séries, ce qui correspond pour nous à la façon dont le changement de raison sociale modifie le jeu formel, nous proposons alors d'observer le « dispositif » d'un « média » donné, en le décomposant pour essayer de retrouver la logique propre à chacun de ses paramètres pour étudier leur action spécifique. Nous nous inspirons de la démarche de Kessler mais changeons le problème à analyser. L'étape d'après est alors de comprendre, paramètre par paramètre, pourquoi et comment ils en viennent en quelque sorte à s'articuler les uns aux autres. L'avantage de cette démarche est aussi de pouvoir étudier des situations qu'on qualifie souvent d'« hybrides » comme n'étant justement pas hybrides. La notion d'hybridité présuppose qu'un média a trouvé en quelque sorte son langage propre et que c'est depuis ce caractère propre qu'on peut le trouver *mélangé* à un autre. Or, nous allons le voir, un média peut abriter *plusieurs régimes formels*, qu'il s'agisse du cinéma ou de la télévision, sans perdre pour autant sa raison sociale de média.

Dans cette perspective, voici comment on pourrait donc décomposer le « dispositif » d'un média (voir schéma ci-après), pour mieux faire apparaître à la fois la différence entre le média et le médium (le « moyen d'expression », disait-on autrefois), et décomposer le médium lui-même dans la mesure où – sans entrer dans le détail ici – la réflexion sur les langages, mais aussi sur les conditions de la création et de la réception, etc. nous incitent à penser davantage les différents aspects du « moyen d'expression », en faisant émerger la notion de *matériau*, de *support de réception* et de *régime formel*.

Il nous semble aussi indispensable de penser un média en lien avec les différents *sites* dans lesquels on peut le trouver. L'époque contemporaine nous pousse à être attentifs à la façon dont les conditions de l'expérience changent selon le *lieu de l'expérience* : on peut regarder un film non seulement dans une salle ou chez soi, mais aussi à l'arrière dans une voiture, dans un train ou un avion. Alors qu'on avait du mal, autrefois, à imaginer de séparer le support et le lieu de l'expérience en essayant de maintenir un lien entre le tableau et le musée, le film et la salle, etc. (question à laquelle répond bien sûr en partie l'opposition bien connue entre « reproduction » et « aura » chez Benjamin), on admet aujourd'hui que l'on peut jouir d'un tableau ou d'un film *ailleurs* que dans un musée ou dans une salle, à condition de préciser justement l'importance des conditions propres à chaque site de l'expérience.

Décomposer la notion de «dispositif» (et de «médium»)



L'histoire du jeu vidéo, telle qu'analysée dans ce volume par Alexis Blanchet, montre aussi que ces entités, que nous mettons sûrement à tort sur le même plan – « cinéma », « télévision », « jeu vidéo » (parce qu'elles correspondent en effet à des industries culturelles spécifiques, bien qu'imbriquées) –, ont un *rapport distinct* à ces différents niveaux : le jeu vidéo trouve, lui, son équilibre dans une relation spécifique entre le *site* et l'action du joueur sur un écran grâce à un instrument-*support* (une console) qui fait le lien entre le dispositif et lui, dès lors l'écran devient une interface (où le spectateur « agit et se voit agir ») et pas seulement le support d'une représentation. La question du support détermine donc beaucoup plus ce qu'est pour nous un « jeu vidéo » que ce qu'est un « film » par exemple (qu'on peut visionner sur toutes sortes de support). Si tel jeu vidéo inspiré d'un film hollywoodien relève pour une part d'un « média », c'est-à-dire qu'il appartient à la sphère *des* jeux vidéo (au pluriel) en tant qu'offre culturelle structurée (notamment structurée dans le temps : nouvelle version, nouveau format de jeu par rapport à une offre existante, etc.) qui propose une certaine relation à un public de joueurs, cela suppose de penser le « levain » de ce-qui-joue-le-rôle-de-média pour le jeu vidéo en lien avec cette spécificité. L'emprunt formel au cinéma se comprend ici à la fois comme lié à des enjeux industriels et économiques (rapprochement des industries), à la réception (double culture des joueurs-spectateurs) mais aussi comme le moyen pour le jeu vidéo de développer l'action sur/avec/de l'image dans de nouveaux environnements audiovisuels tout en récupérant le prestige du cinéma spectaculaire. Ainsi, et dans un lien souvent identifié par les joueurs avec le fait que les industries du film et du jeu « convergent », reprendre et retravailler un aspect du cinéma hollywoodien (ou d'un autre type de cinéma), c'est bien s'appuyer sur des personnages, des imaginaires, des

scénarios possibles... qui sont disponibles dans l'offre médiatique et culturelle et qui participent à sa permanence et à son évolution (comme lorsque le cinéma comme média reprend à son tour des figures venant des jeux vidéo, etc.). C'est ainsi, et de façon logique, que « le jeu vidéo » se rapproche de la notion de « média ». Et ainsi de suite pour les autres objets audiovisuels que nous analysons.

## Le *Dom Juan* de Bluwal, quelle intermédialité ?

Pour illustrer ce schéma et ses enjeux, prenons l'une des réalisations que l'on a pu considérer comme l'une des plus belles « dramatiques », mais aussi l'une des dernières : le *Dom Juan* de Bluwal, diffusée par l'ORTF le 6 novembre 1965. On peut dire qu'elle n'a pas grand chose à voir avec la dramatique en direct de la fin des années 1950 et du début des années 1960 : tournée en extérieurs, enregistrée et montée avec soin en respectant les règles du cinéma classique, il s'agit davantage du croisement entre une pièce de théâtre (continuité du dialogue, structure en actes) et un film de fiction classique (montage et hors-champ), qui évite précisément la spécificité d'une dramatique de studio en direct (découpage en direct dans le champ). Or, ce croisement a lieu au sein d'un espace naturel ouvert, qui fait éclater la scène de théâtre dans l'espace naturel lui-même. On a donc affaire à un télescopage du cinéma, du théâtre et de la télévision, et, en tant que forme « hybride », c'est à la fois le chef d'oeuvre des dramatiques, souvent mentionné comme tel, et, en même temps, une œuvre qui se situe très loin des principes de la dramatique et se rapproche du cinéma.

Examinons rapidement une bande-annonce issue du site Ina.fr (un montage d'une minute cinquante secondes). En tant qu'elle doit, par nature, synthétiser les principaux choix de réalisation, elle nous paraît emblématique de cette tension morphologique que nous voulons caractériser. Les premières images nous situent dans un espace clos, structuré par la mise en scène d'un dialogue tendu entre Dom Juan et Elvire en plans rapprochés, proposant des regards vers la caméra comme si nous étions en direct, mais, la scène évolue grâce à l'appel du hors-champ et l'on se retrouve dans la grande cour pavée d'un monument ancien, puis au bord de la mer lors de la scène des paysannes qui a lieu sur une plage, etc. On part donc du modèle traditionnel de la dramatique pour y échapper et utiliser les puissances des lieux extérieurs filmés (majesté du monument, vagues puissantes derrière les personnages). Cela est bien conforme au projet de Bluwal, qui est, plus précisément (comme il l'explique dans une interview fin octobre 1965, peu avant la diffusion), de situer *Dom Juan* dans un entre-deux temporel (ni Molière, ni nous), proche de Byron et du Romantisme (« déshabiller Dom Juan ») en « retrouv[ant] grâce au décor naturel la distance théâtrale », puisque, précise-t-il, « à la télévision on est devant le poste, donc il fallait essayer de retrouver cette distance »<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Interview de Marcel Bluwal sur son *Dom Juan*, émission *Micros et Caméras*, ORTF, 30 octobre 1965. Document réperé de <http://www.ina.fr/video/I05044018> (consulté en mars et en avril 2012).

Le réalisateur y parvient en particulier en vidant les décors, pour retrouver du théâtral ou du sur-théâtral dans le film : il cherche à s'approcher d'une *représentation métaphysique*, en proposant par exemple, selon ses propres termes, « un monde sans soleil donc sans Dieu », en figurant ainsi dans le décor la question du Jugement dernier. Gilles Delavaud (2005, p. 154) en tire la formule synthétique : « Bluwal dépeuple le monde pour en faire une vaste scène ». Dit autrement : à la télévision, Bluwal fait du cinéma pour creuser en son sein la théâtralité métaphysique – une dimension de la théâtralité que la dramatique télévisée aurait en quelque sorte perdue mais qu'il semble indispensable de retrouver si l'on met en scène *Dom Juan*.

Tel qu'il est utilisé ici, le noir et blanc permet de donner une profondeur métaphysique à l'espace naturel (à la manière de nombreuses scènes en extérieurs du *Septième Sceau* de Bergman en 1957, par exemple), tout en apparaissant comme une spécificité télévisuelle, qui tend de plus en plus à démarquer la télévision du cinéma pendant cette période des années 1960-70, où le cinéma est largement en couleur (le traitement de la couleur dans *Pierrot le Fou* est particulièrement marquant à la même date, en 1965), tandis que la télévision reste largement en noir et blanc (la deuxième chaîne ne passera à la couleur qu'en 1967, la première en 1976). C'est pourquoi Bluwal peut écrire que les décors sont à la fois « réalistes... » (on pourrait se croire dans un documentaire télévisé sur les monumentales Salines royales d'Arc-en-Senans) « ... et faux – c'est-à-dire vides » (Bluwal, 1974, cité dans Delavaud, *Ibidem*). Or, cette « théâtralité » produite par le filmage en plein air et en noir et blanc, n'a pas grand chose à voir avec la dimension théâtrale de la dramatique, qui elle, se donne plutôt comme un théâtre de la proximité, plus direct encore que ne l'est une pièce sur les planches, recourant en particulier à la forme du huis clos maximal (par le gros plan) au sein d'un studio traversé par l'énergie du direct (donc une forme fictionnelle traversée par le direct qui essaierait de retrouver l'énergie des tréteaux).

En somme, si on récapitule, Bluwal reprend de la télévision : 1) non pas le régime formel de la dramatique, mais celui du documentaire télévisuel en plein air (régime partagé avec le cinéma-direct et un certain cinéma réaliste, notamment depuis Renoir) ; 2) son projet culturel : la diffusion au grand public d'une pièce du répertoire classique grâce à une retransmission hertzienne à domicile, c'est-à-dire son rôle de média. Ce projet s'ancre dans la culture scolaire laïque qui donne à *Dom Juan* et à *Tartuffe* une place de choix, ce que confirme la reproduction dans les manuels scolaires de photos tirées de la dramatique<sup>15</sup>. Déjà très connu, Michel Piccoli accepte d'être payé dix fois moins qu'au cinéma pour

15 Plusieurs manuels de littérature ou éditions scolaires de la pièce seront illustrés de photos issues de la dramatique, validant le rôle social du média télévisuel. On peut citer le manuel scolaire par excellence de littérature, le Lagarde et Michard consacré au XVII<sup>e</sup> siècle dans son édition de 1985 (cahier d'illustrations en couleur, p. XXXVI), attestant l'empreinte de l'émission de Bluwal dans la mémoire collective.

incarner Dom Juan (selon Marcel Bluwal en 1999<sup>16</sup>), par amitié pour le réalisateur mais aussi parce qu'il défend le rôle culturel de la télévision. Voilà encore un paradoxe de cette dramatique : Piccoli est une pièce essentielle de la cinématographicité de la dramatique (on peut opposer un Dom Juan cinématographique, à cheval, passant d'un plan à l'autre, à un Sganarelle télévisuel, restant à pied, immobile, se tournant vers les téléspectateurs pour se plaindre de son maître<sup>17</sup>) au nom du rôle culturel du média télévision.

Témoignant de cette tension intermédiaire, *Dom Juan* est présenté en 1965 comme une « émission dramatique filmée ». C'est une « émission » parce qu'il s'agit d'une retransmission prévue dans la grille des programmes et qu'on peut recevoir chez soi, c'est une « dramatique » parce qu'elle reprend le rôle pédagogique et culturel du théâtre porté à la télévision (et non parce qu'elle s'inspirerait des huis clos en direct, ou, autre possibilité existant à l'époque, se développerait au sein des décors des Buttes Chaumont), elle est « filmée » : parce qu'elle est sur un support film (35mm), parce que Bluwal a bénéficié de huit semaines de tournage, d'un budget de type cinéma (sauf pour les acteurs), etc.

Ainsi, en 1965, *Dom Juan* est télévisuel au sens du média (offre culturelle, fonction de transmission du patrimoine et d'éducation populaire, etc.)<sup>18</sup>, du support (le téléviseur) et du site (le domicile du téléspectateur), mais aussi télévisuel au sens formel parce qu'il demeure en lui quelques restes de dramatique (certains plans intérieurs retrouvent la tension du studio, une forme plus statique, et Sganarelle, avec ses apartés, ancre le spectacle dans une certaine relation continuée aux téléspectateurs). Mais il est cinématographique au sens du matériau employé (la pellicule mise au service du noir et blanc « métaphysique »), cinématographique, également, en tant qu'il s'inspire d'un régime formel cinématographique fondé sur le montage et l'appel du hors-champ, tout en étant théâtral au sens où le régime formel du dialogue découpé en scènes et actes structure la dramatique, mais aussi au sens où, traditionnellement, le théâtre met en relation les hommes avec le mystère de l'existence, cette « théâtralité » qui dépasse le théâtre lui-même (fonction sociale ou anthropologique qui s'apparente à une fonction médiatique, prolongée et récupérée par la télévision ici). Il est enfin à la fois cinématographique et télévisuel du point de vue de son « réalisme » de plein air (mais un spectateur pourra ne voir que l'un des aspects en fonction de son axe de lecture privilégié, ce qu'on va évoquer dans un instant).

16 Voir <http://www.ina.fr/video/I00016975>

17 Seul le Commandeur peut arrêter la course folle de Dom Juan dans un plan final, et le faire tomber (c'est l'horizon de la « théâtralité » ultime de la dramatique, qu'on peut relier à l'hubris, et ainsi de suite).

18 On peut ajouter aussi, du point de vue de l'histoire des professionnels, que *Dom Juan* s'inscrit dans un mouvement favorisé par Albert Ollivier (directeur des programmes de télévision de 1959 à 1964), et poursuivi par Claude Contamine (directeur de la télévision de 1964 à 1967), de recourir pour les fictions à la pellicule pour concurrencer le cinéma sur son propre terrain, ce qui fait qu'on parlera bientôt de « téléfilm » plutôt que de dramatique même lorsqu'il s'agit d'une adaptation de pièce de théâtre (voir Bourdon, 1990 ou Delavaud, 2005).

Du point de vue de la réception aujourd'hui, on peut cependant aboutir à des résultats contrastés, si l'on en juge par les réactions que l'on peut lire sur le site d'AlloCiné en 2014<sup>19</sup> : quelques uns considèrent l'œuvre de Bluwal comme un « film », sans mentionner une seule fois le rôle de la télévision, mais la plupart se situent par rapport à ce qu'est (devenue) la télévision aujourd'hui, soit pour critiquer le manque de moyens de Bluwal (pour les effets spéciaux à la fin de la pièce), soit pour saluer le projet de culture populaire de la télévision publique française de l'époque. Cela nous rappelle, si nécessaire, à quel point le savoir de l'historien et la lecture du spectateur contemporain peuvent fortement diverger (un internaute qui parle du « choix » du noir et blanc ne sait pas qu'il était impossible de faire autrement à la télévision en 1965) car l'intermédialité fait tout autant partie d'une « délibération » spectatorielle<sup>20</sup> que d'autres phénomènes ; on peut donc considérer le « levain » à la fois du côté de la production (par exemple, le choix du « cinéma » par Bluwal au sein d'une dramatique télévisée), et du côté de la réception (les dimensions « cinéma » ou « télévision » de la dramatique telles qu'elles sont interprétées ou non par les spectateurs), avec des écarts qui sont bien souvent significatifs de l'évolution de la perception des médiums et médias chez les spectateurs lorsqu'il s'agit d'objets éloignés dans le temps. Il serait intéressant aussi de développer l'analyse du dispositif et des relations entre médias et médiums en partant du site Ina.fr lui-même, mais nous laissons cela de côté pour cet article<sup>21</sup>.

19 On se base ici sur les onze réactions recensées sur AlloCiné (un spectateur canadien anglophone sur IMDb a également posté une critique qui n'évoque par le média télévision), mais cela reste un échantillon assez faible ; même si les réactions ne sont pas surprenantes, elles restent donc à interpréter avec prudence.

20 Soulez, 2013, p. 3-32.

21 C'est un point que nous avons développé lors de la journée d'études, en notant par exemple que le découpage, le choix des extraits, le format temporel de la bande-annonce (une minute cinquante) est bien sûr adapté à l'Internet en tant que diffuseur de contenus médiatiques, ce qui montre que la plateforme de l'Ina est, par de nombreux aspects, l'équivalent d'un média organisant une grille de programmes (il s'inscrit largement comme le continuateur de la radio et télévision de service public, en tant que dépositaire de sa mémoire partagée avec les télénauts – du coup, on pourrait parler de « patrimoine au carré » lorsqu'il s'agit de re-proposer une pièce du répertoire). La bande-annonce fait partie d'un bouquet de programmes autour de *Dom Juan*, comprenant la dramatique elle-même, des reportages sur le tournage et des entretiens avec Bluwal en 1965, un entretien en 1999, une autre bande-annonce pour la collection des « Grandes fictions »... On peut souligner aussi que le régime formel de ce média sur internet relève de ce qu'Henry Jenkins appelle – cela est bien connu – la *spreadability* : la bande-annonce de *Dom Juan* a été vue plus de 27 000 fois sur YouTube (à relativiser tout de même avec les plus de 110 000 pour la comédie musicale du même nom). On pourrait s'interroger aussi plus longuement sur le choix de la catégorisation en termes de « fiction » (ou « grande fiction ») – qu'il s'agisse de la plateforme Ina.fr ou de l'édition DVD – plutôt que « téléfilm » ou « dramatique », et sur le rôle de la multiplication des archives autour de l'archive centrale qu'est la dramatique, ce qui renforce potentiellement un mode de lecture de la dramatique en tant qu'archive, objet audiovisuel appartenant au passé, etc. Enfin, bien sûr, le support (ordinateur, tablette, mobile...) et le site (si l'on regarde cette bande-annonce ou la vidéo de la dramatique elle-même dans le métro, dans une bibliothèque, etc.) changent, ce qui n'est pas sans conséquence sur la lecture.

## Le levain des médias comme *cause formelle*

Par delà le repérage de la raison structurante qui explique le maintien (ou non) d'une forme audiovisuelle (telle que le « cinéma ») dans un nouveau contexte intermédial, l'hypothèse du « levain » des médias est donc de proposer, de façon plus spécifique, l'idée que le média agit ou transforme le régime formel lui-même, qu'il peut être caractérisé comme *cause formelle*<sup>22</sup>, ce qui va un peu à rebours de nos représentations usuelles qui considèrent les « médias » comme des sortes de machines à la fois bureaucratiques et tournées vers le public, en oubliant la « fabrique » au jour le jour des programmes où peut se jouer cette cause formelle en lien avec la raison sociale du média. Il s'agit aussi de préciser et opérationnaliser une métaphore biochimique (les travaux sur l'intermédialité sont pleins de métaphores biologiques et organiques...) pour en faire un outil heuristique. Si l'on récapitule en quoi le média « télévision » peut être en 1965 le « levain » (la cause formelle) d'un certain nombre de manifestations audiovisuelles présentes dans *Dom Juan*, on pourrait dire que la télévision joue un rôle de levain en tant qu'elle s'offre au public comme un espace de manifestation possible d'un régime formel préalable (celui du théâtre à vocation éducative et culturelle), tout en proposant son propre régime (celui de la dramatique) précisément développé pour élargir et spécifier cette relation sociale sur un mode audiovisuel qui permet de la distinguer des autres médias. Donc tout objet présenté à la télévision en 1965 doit se situer (production) et être lu (réception) par rapport à ces préalables. Tout média, à tel moment de son inscription culturelle, prédétermine donc une sorte de *cadre de causes formelles préférentielles* (mais non obligatoires, sauf à retomber dans un essentialisme que nous visons précisément à éviter) qui s'explique par son histoire propre en tant que média. Les choix de Bluwal (et de son équipe), soutenus par l'ORTF, mais aussi la critique de télévision, etc., d'emprunter à d'autres régimes formels (théâtre « métaphysique », cinéma de plein air, etc.) supposent donc une traduction formelle compatible avec ce cadre préalable, d'où tous les phénomènes de combinaison que nous avons évoqués (qui ne sont donc

---

22 On entendra cette formule d'origine aristotélicienne (l'idée de la statue dans la tête du sculpteur est la « cause formelle » de la statue, là où l'airain en est la « cause matérielle », etc. – Métaphysique, A, 3, 983 a) en un sens non idéaliste mais pragmatique et sémiotique, qu'il s'agisse de sémiotique de la production ou de sémiotique de la réception. Le fait que la télévision a été en noir et blanc est la cause matérielle de la présence du noir et blanc dans le *Dom Juan* de Bluwal, mais ce peut être aussi une cause formelle s'il s'agit de la penser en lien avec le traitement des extérieurs, l'absence de soleil, pour signifier la dimension métaphysique des enjeux. La « télévision » comme média est la cause formelle du choix de Molière mais aussi de Michel Piccoli – un acteur célèbre et associé au patrimoine littéraire et culturel – pour favoriser la transmission culturelle de la pièce de théâtre ; la « télévision » comme régime formel spécifique (l'« art de la dramatique ») est la cause formelle de la présence de scènes de dialogues en plan rapprochés en intérieurs et de la façon dont Sganarelle est filmé lorsqu'il s'adresse au public, etc. Ces choix côté production peuvent ne pas être mobilisés côté réception (par exemple, si l'on considère le *Dom Juan* comme un « film », si l'on ignore le rôle culturel de la télévision dans les années 1950-60 ou l'absence de la couleur à la télévision avant 1967, etc.).



pas à proprement parler des phénomènes d'« hybridation », tout en démarquant *cette* dramatique des autres (cet écart explique la possibilité de la *distinguer*, et, ultérieurement, de la valoriser).

Mais, inversement, on peut dire aussi, que si le choix de la pellicule est déterminé par la télévision en tant que média qui veut concurrencer le cinéma sur le terrain de la légitimité culturelle, cela favorise le recours à un régime classique du cinéma (entre film d'aventures à cheval, film en costumes et réalisme métaphysique bergmanien) plutôt qu'à un autre type de régime formel du cinéma (comédie, film expérimental, etc.). C'est une *causalité indirecte* (un effet du média sur le choix d'un régime formel parmi plusieurs associés à un autre média) mais significative, qui n'empêche pas d'en faire un usage propre (le rôle de la « théâtralité », on l'a vu), de le combiner avec un autre régime (celui de la dramatique), etc. C'est tout un ensemble de phénomènes d'« emprunt » de ce type qu'on peut essayer d'expliquer dans cette perspective<sup>23</sup>.

Le média peut aussi être cause formelle en tant qu'*environnement* : si Bluwal recourt au régime formel du plein air (commun au cinéma et à la télévision), c'est sans doute aussi parce que ce régime de plein air est particulièrement associé au « réalisme » de la télévision (reportage notamment), ce qui favorise l'accessibilité du programme pour le public, surtout en 1965, et permet de « rester » télévisuel tout en s'émancipant des studios des Buttes-Chaumont. Le régime formel du reportage en extérieur est donc sous-jacent au choix plus global du plein air, il permet un compromis médiatique intéressant sur le plan sémiotique et artistique. On peut donc aussi voir le rôle de « levain » de la télévision comme à l'origine d'une solution formelle qui permet de résoudre un problème de tension entre deux régimes formels potentiellement antagonistes (celui de la dramatique et celui du cinéma de plein air) au sein du média télévision<sup>24</sup>. Il y a donc un effet de *contiguïté* (le reportage qui figure sur la même grille de programmes), de *différenciation* (par rapport à la dramatique en studio et en direct) et de *contamination* (le risque de transformer *Dom Juan* en documentaire télévisé sur les différents

---

23 Ainsi, la célèbre hypothèse de la remédiation ne suffit pas à expliquer pourquoi les salles UGC recourent à un présentateur (Alain Duault, qui est aussi un critique musical) pour introduire en quelques minutes (enregistrées) les opéras en direct que le réseau de salle propose sous le programme « Viva l'opéra » depuis 2010. On pourrait toujours dire que l'opéra en direct en salles est un nouveau média qui s'appuie sur une forme préalable, la présentation télévisuelle, pour commencer à exister, mais n'est-ce pas plutôt un phénomène d'emprunt qui permet au contraire de rester au cinéma, le régime de la présentation à l'écran étant en fait le plus compatible possible avec un opéra en direct dans plusieurs salles à la fois (on imagine mal un bonimenteur différent dans chaque salle, ou un dispositif plus intrusif comme une voix over qui ferait fuir les mélomanes et qui serait ressentie justement comme « trop télévisuelle », etc.).

24 Deux régimes, voire trois, si l'on compte le théâtre, qui se trouve à la fois englobé et vectorisé par les régimes formels du cinéma (montage, extérieurs en tant que hors-studio, etc.) et de la télévision (adresse aux téléspectateurs, extérieurs en tant que réalisme documentaire) et qui apparaît comme un horizon interprétatif de la pièce de Molière (les extérieurs « vidés » comme accès à une certaine « théâtralité » métaphysique ou anthropologique).

monuments filmés... d'où le choix sans doute de tirer le noir et blanc vers un monde sans soleil et sans Dieu, etc.).

Enfin, et de façon non définitive ou exhaustive, on peut aussi considérer que, bien que Bluwal transporte la dramatique en plein air, choisit une vedette du cinéma, utilise la pellicule, etc. pour en faire *quelque chose comme un film*, la façon dont est joué (par Claude Brasseur) et est filmé Sganarelle rejoue au sein du régime formel cinématographique la cause formelle issue de la télévision comme média. Il y a là une sorte de *pression interne du média* sur les formes audiovisuelles – surtout celles qui s'écartent du régime ordinaire – pour qu'elles se rapprochent du standard formel (en l'occurrence celui de la dramatique en direct, directement adressée aux téléspectateurs). L'aparté théâtral apparaît de ce point de vue comme un outil compatible avec cette pression (il suffit qu'après un échange Dom Juan quitte le cadre et laisse Sganarelle seul à l'image commenter la situation en s'adressant plus ou moins directement aux téléspectateurs). On voit que, d'une part, le « formatage » (autre nom – péjoratif – de cette pression à la « moyenne formelle », pourrait-on dire) n'est que l'un des aspects du levain des médias, et que, dans certaines situations, comme ici, on peut ne pas le ressentir comme une pression négative (ou nuisible) dans la mesure où il est masqué par le régime formel traditionnel du théâtre. Ce phénomène de masquage est vraisemblablement plus présent qu'on ne peut l'imaginer dans les phénomènes de « formatage » intermédiaires contemporains, ce qui le rend sûrement digeste la plupart du temps (par exemple, si un documentariste peut se plaindre d'une voix off explicative qu'on lui impose, un spectateur qui a l'habitude d'associer documentaire et voix off risque de ne pas remarquer cette pression interne du média sur le régime formel).

## En guise de conclusion provisoire : levain et webdocumentaires

Parmi les objets qui semblent reconfigurer fortement les relations intermédiaires ces dernières années, se trouvent les webdocumentaires, auxquels nous avons décidé de consacrer une partie dans ce volume pour cette raison. Souvent co-produits par des chaînes de télévision (donc soumis au « formatage »), mais revendiquant la filiation avec la démarche du cinéma documentaire, ces productions audiovisuelles se développent sur un nouvel espace de diffusion, l'Internet, qui transforme ou réaménage – nous l'avons rapidement entrevu mais c'est un point généralement acquis – les logiques des médias, et les relations entre eux, tout en hébergeant lui-même de nouveaux médias. Plusieurs dispositifs webdocumentaires s'inspirent du jeu vidéo, utilisent des technologies de géo-localisation, des applications pour smartphone, etc., augmentant encore l'ouverture intermédiaire, tant du point de vue de la production que de la réception (ou des usages). Ils sont donc au cœur des turbulences actuelles.

Une rapide analyse d'une séquence du webdocumentaire *In Situ* (ARTE, 2011), consacré à des interventions artistiques (et imaginaires) sur la ville en Europe, peut nous permettre de tester la capacité heuristique de cette hypothèse du levain pour analyser les productions qui naissent sous nos yeux actuellement. Au cours du film interactif d'Antoine Viviani qui sert de colonne vertébrale à la plateforme webdocumentaire (à une heure environ du début), est filmée une expérience intitulée « Subtle mob », proposée par l'artiste anglais Duncan Speakman qui consiste à demander à des personnes de télécharger une bande-sonore sur le smartphone (ou leur baladeur sonore) et de se rendre la nuit dans un espace qui va être en quelque sorte « habité » par cette bande-son dont il va constituer la bande-image par la déambulation, créant une sorte de ciné-promenade urbaine. L'internaute peut cliquer sur la tête des personnes filmées en train de déambuler pour entendre ce qu'elles entendent. Un lien vers le blog de Duncan Speakman est proposé où celui-ci revendique le « creative treatment of actuality » de Grierson, célèbre formule fondant la démarche documentaire.

Sans entrer dans le détail d'une analyse qu'il faudrait longue, on peut remarquer que la combinaison audio-visuelle interactive disponible sur le web sert ici à retrouver, en partie grâce au cinéma comme *projection sonore et visuelle sur un écran* qui serait ici les murs de la ville, ce « cinéma sans caméra » que cherche à produire Speakman. Est-ce du « documentaire » ? Est-ce un récit ou un discours sur une réalité sociale, culturelle, que le film nous permettrait de documenter, de mieux comprendre ? Ou l'enregistrement de la trace d'une action artistique, donc plutôt la fabrication d'une archive ? On voit ici quel rôle joue le levain des médias : une action artistique se sert du régime documentaire du cinéma (enregistrement d'un donné spatial, urbain, « décors naturels ») pour le « peupler » de spectateurs-performers et transformer la réalité urbaine (d'où le jeu sur « treatment »), avec l'idée que l'intervention *révèle la réalité* invisible de la ville à travers cette expérience d'une ville éprouvée par les acteurs-spectateurs d'un soir, dont le film nous rend témoins.

Le « cinéma » est ici employé en deux sens : comme enrichissement spectaculaire de l'expérience de la ville par assimilation de ce qu'on voit à un « film » du fait de l'augmentation sonore de la réalité (ce qui suppose un cinéma comme art sonore et audiovisuel, voire une certaine expérience du cinéma amateur), et comme régime documentaire à travers l'expérience d'acteurs non-fictionnels, l'enregistrement in situ, l'archive du réel dont nous sommes rendus témoins, etc. C'est en réalité l'action artistique ici comme média (voir le modèle de la *flashmob* dérivé de l'agit-prop) qui va configurer d'une certaine façon les formes audiovisuelles en empruntant au cinéma ces deux régimes formels (au moins) combinés ensemble, pour produire une sorte d'action-film (le contraire exact d'un dispositif du spectaculaire comme le bien nommé « film d'action »). Les régimes formels du cinéma doivent se conformer au projet artistique (lumière faible, caméra portée pour produire proximité et rapprocher de l'expérience, et ne

pas donner une sorte de vision à distance de ce qui se passe – pas d'*establishing shot*, par ex., etc.), c'est le *cadre* formel de l'action artistique en tant que média. Mais, à un autre niveau, la trace filmée joue aussi un rôle documentaire, cette fois pour le spectateur de ce film, et le levain joue à nouveau son rôle dans la mesure où c'est, cette fois, la dimension internet de la plateforme qui conduit à s'appuyer sur le clic de l'ordinateur – donc présuppose cette action possible, donc un support spécifique – mais pas nécessairement un site (puisque nous serions plutôt incités à télécharger l'appli *In situ* et aller voir nous-même sur place). Il s'agit donc à la fois d'une *pression interne* du média (la plateforme d'action artistique *In Situ* en tant que programme du projet culturel et européen d'ARTE) et d'un emprunt formel au régime de l'ordinateur pour que les matériaux associés au média (ici l'ordinateur qui permet de se déplacer sur le web grâce à la souris) soit mis à contribution pour produire des formes. D'où le fait que le film qui sert à archiver l'action se retourne en film *permettant une action*, pour s'approcher, mais autrement de l'expérience représentée : l'audiovisuel interactif permet une action qui vise à produire une expérience non pas identique mais *comparable* à celle vécue par les acteurs de la « sublemob ».

*In Situ* repose donc sur la combinaison de deux formes de levain qui se soutiennent mutuellement parce que l'articulation des régimes formels que propose cette plateforme webdocumentaire suppose en réalité l'articulation, ou plutôt l'enchâssement régulé d'un média dans un autre, où un média (la plateforme web proposée par ARTE) *met en perspective un autre média* (le « cinéma »), *sans que l'un des deux disparaisse* : c'est au contraire leur coexistence qui fait le « dispositif » spécifique d'*In Situ*.

L'hypothèse du levain permet donc peut-être de saisir le propre de ces nouveaux objets, à travers une réflexion spécifique sur l'intermédialité, adaptée aux phénomènes intermédiatiques que nous observons aujourd'hui (qu'on les appelle « convergence », « transmédia », « cross-média »...). Au lieu de supposer uniquement des phénomènes d'« hybridation » (mélange, croisement des médias), de substitution (le cinéma englobe et dépasse les séries culturelles qui le précèdent), ou de relais (l'« animage » redevient la dominante du cinéma, etc.), on propose, en synchronie, une autre analyse morphologique des médias fondée sur l'analyse de la relation entre les rapports de forces (antagonistes ou compatibles) au sein d'un *média* donné, en lien avec le paysage intermédial de son temps, et les différentes dimensions du *médium* en jeu (régime formel, matériau, support). L'analyse feuilletée de cette relation, c'est-à-dire des différentes formes de corrélations entre média et médium qui apparaissent par ce biais, permet d'en mesurer l'effet sur la production formelle elle-même, tel qu'elle est construite en production mais aussi en réception.

On voit donc que la continuité des enjeux de la question du « format » à celle des relations entre médias (ou intermédialité), attestée également par la continuité de la réflexion sur le webdocumentaire (et plus généralement les web-

productions) d'une journée d'études à l'autre, montre que le problème du format concerne bien un enjeu intermédial, qui peut aider à mieux le saisir, même s'il n'est qu'une dimension du « levain des médias » (la tension, pas nécessairement désastreuse, entre l'emprunt d'un régime formel à un autre média et la pression formelle interne qu'exerce le média emprunteur) et, qu'en retour, la question de l'intermédialité est directement liée à des aspects qui relèvent du rapport entre média et médium, tel que la question du format les fait voir en partie. C'est une incitation à proposer des outils et des modèles explicatifs qui puissent nous aider à penser de façon positive l'« éclatement » du cinéma (mais aussi des autres formes audiovisuelles, télévisuelles, vidéoludiques, etc.), d'une part, en maintenant une réflexion *en termes d'hétérogénéité* (il n'y a aucune raison que nos instruments réduisent l'hétérogénéité qui est constitutive de ces dynamiques formelles intermédiales et qui est bien perçue par les spectateurs et les professionnels), d'autre part, en comprenant les logiques qui sont à l'œuvre, à la fois celles qui favorisent la porosité des objets (logiques d'attraction d'autres régimes formels par exemple), mais aussi celles qui permettent tel ou tel type de cristallisation formelle et culturelle (selon des logiques propres aux médias et non aux médiums). Ce n'est pas parce que le regard critique des spectateurs ou des professionnels (ou des universitaires) peut voir en eux telle façade *plutôt* que telle autre, que ces cristaux de l'intermédialité ne sont pas seulement des victoires de telle ou telle « dominante », ou encore moins des « croisements » ou des « hybrides », mais bien des *solutions* formelles et culturelles à des problèmes d'hétérogénéité dans un paysage intermédial donné.

## RÉFÉRENCES

Blanchet, A. (2015). Le spectateur de jeux vidéo. Ici même, p.193-202.

Bourdon, J. (1990). *Histoire de la télévision sous De Gaulle*. Paris, France : INA.

Bourdon, J. (2011). Un moment expérimental, un moment international. Dans G. Delavaud et D. Maréchal (dir.). *Télévision. Le moment expérimental* (p. 583-590). Paris, France : INA.

Delavaud, G. (2005). *L'Art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*. Paris, France : INA.

Gaudreault, A. et Marion, P. (2013). *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris, France : Armand Colin. Voir aussi [www.finducinema.com](http://www.finducinema.com)

Jost, F. (2006, avril). À qui profite la question de l'identité ? *MédiaMorphoses*, 16, 55-59.

Kessler, F. (2003). La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire. *Cinémas*, 14 (1), 21-34.

Lochard, G. et Soulages, J. C. (1994). Les imaginaires de la parole télévisuelle. Permanence, glissements et conflits. *Réseaux*, 63, 13-37.

Marion, P. (2012). Les identités du cinéma à l'époque du numérique : de la médiagénie à l'hypermédiagénie. Communication présentée lors de la journée d'études « Le cinéma éclaté et le levain des médias », Institut National d'Histoire de l'Art, Paris, France, 22 mars 2012.

Soulez, G. (2013, juin). La délibération des images. Vers une nouvelle pragmatique de l'audiovisuel. *Communication et Langages*, 176, 3-32.

Soulez, G. (2015). Retour à l'envoyeur. Public, documentaires et format. Ici même, p.57-78.