

# Le format entre outil de coopération et enjeu politique. Quelques réflexions à partir du monde du documentaire

Émilie SAUGUET<sup>1</sup>

Cet article part des discours critiques formulés par certains professionnels du documentaire à l'encontre des diffuseurs télévisés au motif que ces derniers seraient responsables d'un certain formatage de la production documentaire. La notion de formatage offre alors l'opportunité d'analyser les rapports de force présents dans ce monde de production particulier, et de mettre en évidence la dimension politique et non seulement fonctionnelle du format.

**MOTS-CLÉS : DOCUMENTAIRE, TÉLÉVISION, PRODUCTION, FINANCEMENT, COOPÉRATION, POUVOIR, FORMATAGE**

The starting point of this article is based on some documentary professionals' critical comments against television broadcasters, on the grounds that the latter were responsible for a certain « formatting » of documentary production. As such, this notion of formatting highlights not only the functional dimension of format, but also the political one. Therefore, what may appear to be a simple coordination tool between the various links in a chain of cooperation leads us to question power balances in a specific world of production.

**KEYWORDS : DOCUMENTARY, TELEVISION, PRODUCTION, FUNDING, COOPERATION, POWER, FORMATTING**

---

<sup>1</sup> *Émilie Sauguet est doctorante à l'IDHES (Université Paris Ouest Nanterre La Défense).*

Dans son film intitulé *L'Horloge universelle : la résistance de Peter Watkins* (2000), le réalisateur canadien Geoff Bowie propose une réflexion sur la question de la censure économique et politique qui serait à l'œuvre dans la production documentaire, censure dont la standardisation des durées serait une des expressions les plus évidentes. Comme incarnation de la résistance à ces mécanismes, Bowie choisit de mettre en lumière le travail du réalisateur Peter Watkins, qu'il suit sur le tournage de *La Commune*, un documentaire de six heures sur l'insurrection française de 1871. Dans ses films comme dans ses écrits, Watkins s'attache depuis les années 1970 à dénoncer le fait que, non seulement le contenu, mais également la forme des images produites par les mass médias, qu'il appelle « Monoforme », constituerait un outil de l'idéologie dominante des sociétés capitalistes, par son pouvoir d'inhibition du regard critique des spectateurs<sup>2</sup>. La production du film *La Commune* s'inscrivait pourtant dans le cadre de l'économie marchande télévisuelle dans la mesure où la chaîne franco-allemande ARTE était coproductrice du film. Néanmoins, les désaccords qui surgirent après la réalisation, entre Watkins et ARTE, à propos des modalités de diffusion de ce film atypique, contribuèrent à renforcer l'argumentation du cinéaste<sup>3</sup>.

Sans se référer toujours explicitement aux analyses de Watkins, une partie du monde du documentaire formule depuis une vingtaine d'années, à l'égard essentiellement du marché audiovisuel, une rhétorique critique qui soulève également la question de la dimension politique de la forme des films. Depuis la fin des années 1980, on observe, dans cet espace de production, l'existence de plusieurs collectifs mobilisés autour de la question des conditions de production des films documentaires, qui dénoncent régulièrement un formatage de ces films par la télévision, soit un appauvrissement et une standardisation des formes des films en réponse à une logique marchande de l'audience. Cette rhétorique fait ainsi du format un outil de mesure des rapports de pouvoir dans ce monde de production intellectuelle et constitue, par conséquent, une entrée intéressante pour analyser la dimension politique de l'organisation productive.

Ces réflexions sont issues d'un travail d'enquête mené dans le cadre de notre thèse en sociologie, qui mobilise les outils de la sociologie du travail et de la sociologie économique pour étudier les conditions économiques et sociales de création des films documentaires.

---

2 « C'est pourquoi tant de professionnels des médias s'appuient sur la Monoforme : les ingrédients tels que la rapidité, le montage-choc, le manque de temps et d'espace garantissent que les spectateurs n'auront pas le loisir de réfléchir à ce qui leur arrive. » (Watkins, 2004, p. 26)

3 Dans une lettre ouverte disponible sur le site internet de l'association « Rebond pour la Commune » ([www.rebond.org](http://www.rebond.org)), créée en 2000 pour soutenir la diffusion du film, Watkins revient sur ces désaccords. Il dit regretter particulièrement le fait que la chaîne n'ait pas « bouleversé sa grille de programmation » pour la diffusion de ce film à la durée inhabituelle, et qu'au terme de négociations portant à la fois sur la durée et la structure du film, elle l'ait finalement diffusé dans sa version longue, mais entre 22h et 4h du matin, ce qu'il considère comme une marque de mépris.

## Le format, une notion au croisement des dimensions collectives et symboliques des activités de création

La notion de format existe pour décrire une œuvre *a priori* subjective à travers des caractéristiques palpables par un ensemble d'acteurs qui sont concernés par cette œuvre. Elle traduit donc l'existence d'une base collective de la création artistique qui nécessite un certain langage commun pour assurer la coordination des différents intervenants dans l'acte créatif. Cette dimension collective de la création a été l'un des apports majeurs de la sociologie d'Howard S. Becker (1982/1988), qui rompait alors avec les représentations romantiques de l'art comme produit d'une individualité difficilement pénétrable. En mettant sur le devant de la scène la notion de chaîne de coopération<sup>4</sup> pour analyser les mondes artistiques, Becker a permis de penser l'activité de ces mondes comme une activité de production, et de mobiliser les grilles d'analyse de sociologie du travail et de sociologie économique pour l'étudier.

La définition du format d'une œuvre a donc d'abord un sens dans le cadre d'un partage d'informations à destination d'un ou plusieurs acteurs impliqués dans la chaîne de coopération. Ainsi, le format englobe tous les types de dimensions du film susceptibles d'intéresser cette chaîne de coopération : la durée, le support physique, le matériau dont il est constitué, etc. Ces dimensions peuvent avoir une fonction de traduction dans l'acte technique (et permettre par exemple au technicien, au projectionniste, etc., de déterminer quel type de matériel utiliser), comme dans la mise en marché (en donnant des indications aux chargés de programme des chaînes susceptibles de financer le film, comme au spectateur de cinéma). Mais une telle conception du format comme outil cognitif pratique laisse de côté la dimension politique du format, dans le sens où la chaîne de coopération au sein de laquelle le format prend son sens est potentiellement traversée par des luttes et des négociations plus ou moins pacifiques. Ainsi chaque acteur de cette chaîne, parce qu'il est inséré dans des logiques professionnelles et financières qui lui sont propres, parce qu'il possède, dans son activité, des contraintes spécifiques, peut avoir des exigences particulières en termes de format des œuvres, qui ne correspondent parfois que partiellement à celles de l'artiste<sup>5</sup>. Celui-ci, poursuit Becker, peut alors ajuster son projet aux conditions existantes, ou décider d'utiliser d'autres moyens<sup>6</sup>, mais quoi qu'il en soit, la forme de l'œuvre sera l'expression

4 Cette notion traduit l'idée que l'artiste est intégré dans une chaîne d'acteurs qui contribuent tous d'une façon ou d'une autre à l'existence de l'œuvre, de celui qui fabrique les matériaux utilisés pour la création à celui qui dirige un lieu d'exposition en passant par ceux qui transportent l'œuvre ou la reproduisent si nécessaire.

5 Becker évoque par exemple les contraintes techniques associées aux lieux d'exposition d'œuvres plastiques qui contraignent les formes de celles-ci (poids, taille, etc.).

6 « Chaque fois qu'un artiste dépend d'autres personnes pour quelque chose d'indispensable, il doit soit accepter les contraintes imposées par ces personnes, soit prodiguer son temps et son énergie pour obtenir cette chose par d'autres moyens. » (Becker, 1988, p. 53)

du résultat de ces négociations plus ou moins conflictuelles.

Au-delà des contraintes techniques et économiques qui pèsent sur ces négociations, les acteurs peuvent également être mus par des enjeux d'ordre symbolique. Cette dimension traverse plus systématiquement les analyses de Bourdieu (1971, 1992) à propos des activités artistiques, qu'il décrit comme appartenant à un champ spécifique, c'est-à-dire un espace social hiérarchisé au sein duquel les individus sont en compétition pour les positions dominantes. Les formes sont alors indissociables de ces luttes pour la légitimité culturelle, qui tendent à définir ce qu'est le « bon » format. Par suite, elles témoignent respectivement des positions des acteurs dans le champ, de leurs ressources et contraintes, mais aussi de l'état du rapport de forces entre eux, lequel est mouvant et peut donc contribuer à redéfinir régulièrement quelles sont les formes légitimes.

## **La critique du formatage comme produit des rapports de force sur le marché de la production documentaire télévisée**

L'existence de rapports de force autour de la question du format nous est apparue très tôt dans notre enquête sur le monde du documentaire, à travers les discours individuels et collectifs visant à dénoncer le formatage des films documentaires par les diffuseurs télévisés.

Cette rhétorique critique est tout d'abord présente au sein des organisations collectives attachées à la défense du documentaire comme genre artistique. À la fin des années 2000, les deux réseaux regroupant les principales organisations collectives mobilisées autour de la question des conditions de production et de diffusion du documentaire, le RED et le ROD<sup>7</sup>, y font ainsi explicitement référence dans les textes qui présentent leurs actions respectives : le premier en regrettant « l'extension du formatage », et le second en insistant sur la nécessité de « promouvoir la diversité des formes ». De plus, sous l'effet des prises de parole collective, la formulation d'un problème lié aux formats de la production documentaire apparaît également progressivement dans les discours de certains acteurs institutionnels<sup>8</sup> et dans l'espace médiatique (Bédarida, 2007 ; Ekchajzer, 2007).

7 Créé en 2005, le Réseau d'Échange et d'Expérimentation pour la Diffusion du cinéma documentaire (RED) regroupe des responsables de salles de cinéma, de festivals, de structures associatives, de collectifs et d'institutions qui programment des films documentaires dans des lieux divers. Le Réseau des Organisations du Documentaire (ROD), créé en 2007, regroupe quant à lui l'Association des cinéastes-documentaristes (ADDOC), le Syndicat des Réalisateurs de Films (SRF), deux syndicats de producteurs (SPI et USPA) et une association de producteurs de documentaires (C7).

8 Pour exemple, un chargé de mission dans une institution publique justifiait, en entretien, la création d'un fonds d'aide à la production documentaire déconnecté de l'apport des diffuseurs, par le choix d'entendre les discours des réalisateurs et producteurs sur le formatage. De même, lors de sa visite au festival de Lussas en août 2009, Frédéric Mitterrand, tout juste nommé ministre de la Culture, déclarait souhaiter « soutenir le réseau associatif, lutter contre le formatage télévisuel, trouver de nouvelles sources de financement pour le documentaire de création » (dans Mandelbaum, 2009).

Dans ces discours comme dans les propos individuels que nous avons pu recueillir, il est difficile de saisir une définition unifiée du problème soulevé. Au cours de nos entretiens, le terme de formatage a régulièrement été utilisé par certains réalisateurs pour décrire les négociations plus ou moins conflictuelles qui peuvent avoir lieu en cours de fabrication, en particulier au moment du montage, entre réalisateurs, producteurs et diffuseurs, autour de certaines caractéristiques formelles précises :

Donc j'ai porté régulièrement des versions [de mon film] à [un producteur] et lui il me poussait dans une voie que je ne voulais absolument pas... qui était du formatage. C'était très clair ! C'est-à-dire qu'il fallait qu'il y ait une chronologie. Moi je ne voulais pas du tout établir la structure sur une chronologie, je voulais la faire par résonances de personnages à personnages, en dehors de tout temps. Alors on a lutté... (entretien avec une réalisatrice, mars 2010)

L'avantage des grosses chaînes c'est qu'elles mettent des sous, ce qui permet de travailler dans un certain confort. Mais d'un autre côté, il y a peut-être une certaine perte... de liberté... Bon, c'est un grand mot qu'on emploie, mais qui est réel. Le formatage, quoi. Souvent, quand les responsables des chaînes viennent visionner les premiers montages, on vous dit : "Ah, ça démarre trop plan plan, il faut un truc chaud au début, faut capter l'audience sans ça les gens vont zapper." C'est leur trouille. (entretien avec un réalisateur, juin 2009)

La notion de formatage renvoie ainsi à la question du pouvoir de chacun des acteurs au sein de la chaîne de coopération qui mène à la définition du format final des films. Pour comprendre ces rapports de force, il faut alors se référer à la fois à l'identité des acteurs présents dans ces négociations et à la répartition structurelle des ressources dans le monde de la production documentaire.

Depuis les années 1980, la télévision est devenue la principale source de financement du documentaire, en volume, notamment à travers les coproductions, qui sont des investissements des diffuseurs en amont de la fabrication des films. Au sein des collaborations entre ces acteurs financiers et les acteurs techniques et artistiques, l'idée d'un rapport de force largement en faveur des diffuseurs télévisés peut surprendre au premier abord compte tenu de la multiplication des chaînes

de télévision depuis la fin des années 1980<sup>9</sup>. Il faut néanmoins tenir compte du fait que toutes les chaînes de télévision ne jouent pas exactement à parts égales sur le marché du film documentaire, les chaînes du câble et du satellite, les chaînes locales, fournissant des apports horaires beaucoup moins importants que les chaînes hertziennes<sup>10</sup>. Par conséquent, c'est en prenant en considération le fait que les ressources les plus importantes en volume sont concentrées au sein d'un nombre restreint de diffuseurs, c'est-à-dire essentiellement les chaînes hertziennes publiques, en ajoutant le nombre très élevé de propositions de projets que ces diffuseurs reçoivent et également la forte concentration de l'activité au sein d'un petit nombre de sociétés de production<sup>11</sup>, que l'on comprend mieux le sentiment, chez certains réalisateurs et producteurs, de rapports de force inégaux à l'intérieur de ce marché.

L'existence de négociations, plus ou moins conflictuelles, est une donnée assez classique de toute organisation productive collective. Cependant, la critique du formatage renvoie ici à l'idée que ces négociations ne sont pas simplement liées à l'existence d'antagonismes entre des intérêts individuels autour d'un projet précis. La dénonciation du formatage s'appuie au contraire sur l'idée que les individualités seraient niées au profit de l'application de modèles auxquels devrait se conformer l'ensemble des projets. Cette signification apparaît par exemple dans le fait que le formatage est souvent associé à l'existence de « cases » de programmation, qui définissent assez précisément un certain nombre de normes formelles pour les films susceptibles d'être diffusés dans ces cases<sup>12</sup>.

9 À cet égard, on peut citer l'éditorial du réalisateur Michael Hoare, publié en 2000 dans un numéro de la revue *Documentaires consacré aux chaînes locales*, qui formulait le vœu que la multiplication des chaînes, en particulier locales, constitue un « esprit de liberté » : « Le pouvoir absolu des trois ou quatre programmeurs d'antenne, qui faisaient la pluie et le beau temps sur le métier depuis l'éclatement de l'ORTF, a été quelque peu dilué. Comme dit l'un de nos participants à ce dossier, le goulet d'étranglement constitué par quatre décideurs dans un pays n'est pas de la même nature lorsqu'ils sont rejoints par cent-vingt autres. » (Hoare, 2000)

10 En 2010, l'apport horaire des chaînes locales valait un quart de celui d'ARTE et France 5 par exemple, tandis que celui des chaînes de la TNT gratuite valait un tiers de l'apport de ces deux chaînes (CNC, 2011).

11 Entre 1992 et 2010, la part des sociétés qui produisent 50 % du volume total de production documentaire reste à peu près stable, oscillant entre 8 et 12 % de l'ensemble des entreprises. Ces chiffres sont issus du dépouillement des bilans du CNC (disponibles en ligne : [www.cnc.fr](http://www.cnc.fr)).

12 Peuvent ainsi être définis, pour chaque case, la durée des films, le thème, voire le sujet, le rythme de narration, le type de commentaires, la forme des interviews, etc. Voici un exemple de description des cases documentaires d'ARTE, d'après un document de présentation des lignes éditoriales de la chaîne : « ARTE Découverte, 43 mn | code case 829, HD, stéréo, 16/9°, lundi à vendredi, 19h50 (F) / 19h30 (D) Le traitement des sujets liés à la science et à la connaissance doit être accessible au grand public [...]. Le programme [...] propose une accroche et une dramaturgie qui tiennent le téléspectateur en haleine, ainsi qu'une conclusion claire et percutante. [...] Le début du film [...] doit clairement camper le thème abordé, éveiller la curiosité du téléspectateur au moyen d'accroches visuelles fortes. [...] Le commentaire de la série est sobre et factuel [...]. Les interviews et autres interventions sont réalisées "en situation", les précisions fournies par les spécialistes limitées au strict nécessaire. » (ARTE, janvier 2010, document récupéré le 8 juin 2012 de <http://pro.artetv/groupe-arte/grille-de-programme-detailee/>)

Or, la « logique de cases », pour reprendre une formulation employée par le ROD dans une de ses publications (2011), est particulièrement stigmatisée dans les discours collectifs dans la mesure où elle peut être rattachée à l'existence d'une contrainte forte définie par un des maillons de la chaîne de coopération, ici le diffuseur, en amont même du processus de fabrication. Autrement dit, les cases de programmation constituent un argument fort pour les groupes mobilisés, en tant qu'elles apparaissent comme des éléments du format qui sont extraits du processus de négociation évoqué plus haut à travers les entretiens.

### **Les mobilisations dans le monde du documentaire : tentatives d'agir collectivement sur le pouvoir de définition des formes**

Comme corollaire de l'identification par certains acteurs de rapports de force inégalitaires susceptibles de s'exprimer à travers le format des œuvres, les collectifs existants dans le monde du documentaire ont axé une partie de leurs actions sur cette question des formes. Leurs mobilisations peuvent être lues comme des tentatives de renverser les rapports de force structurels qui préexistent aux négociations interindividuelles propres au processus de fabrication.

L'histoire de la construction de la catégorie de « documentaire de création » est, à ce titre, significative. Dans les années 1980, des producteurs et réalisateurs de documentaires se regroupent au sein de l'association La Bande à Lumière, soucieux de défendre une place, dans l'espace télévisuel alors croissant, pour un « cinéma documentaire d'auteur ou de création »<sup>13</sup>. Il s'agit alors de définir des formes qui devraient être valorisées sur ce marché, à travers la mise en place de quotas de production et de diffusion, ou encore la redéfinition des règles d'accès aux aides publiques. Ce travail de lobbying de l'association aboutit à la prise en compte, par les institutions publiques qui encadrent le marché, des frontières de ces « bonnes » formes, à travers l'inscription de la catégorie « documentaire de création » dans plusieurs textes réglementaires<sup>14</sup>.

13 Cette terminologie est celle que La Bande à Lumière utilise elle-même, notamment dans la tribune intitulée « Sauver le documentaire français », qu'elle signe dans le prologue d'un numéro de la revue *CinémAction* consacré au documentaire français (La Bande à Lumière, 1987, p. 11).

14 La Commission Nationale de la Communication et des Libertés (CNCL) l'intègre dans la définition des types d'œuvres donnant lieu à des obligations de production et de diffusion pour les chaînes de télévision, puis le Centre National de la Cinématographie (CNC) la prend en compte dans la réglementation qui encadre le Compte de Soutien à l'Industrie des Programmes audiovisuels (COSIP).

Néanmoins, la définition de cette catégorie se réfère moins à des caractéristiques formelles précises qu'à la question du partage des responsabilités créatives, comme l'indique la définition publiée dès 1987 par le CNCL, ancêtre du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA) :

Documentaire de création : parmi le genre documentaire, le documentaire de création se réfère au réel, le transforme par le regard original de son auteur et témoigne d'un esprit d'innovation dans sa conception, sa réalisation et son écriture. Il se caractérise par la maturation du sujet traité et par la réflexion approfondie, la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur ou d'un auteur. (CNCL, 1988, p. 5)

Il en ressort ainsi que la prise en compte de la subjectivité de l'auteur-réalisateur constitue un élément clé de la définition des films qui, si la réglementation publique mobilisant cette définition est appliquée, devraient être produits et diffusés à la télévision. Autrement dit, en amont du travail collectif de réalisation de chaque projet, les règles du processus de production sont censées donner à cette catégorie d'acteurs un pouvoir important dans la chaîne de coopération. Néanmoins, l'application de ces règles apparaît problématique, et la persistance, au cours des années qui suivent la mobilisation de La Bande à Lumière et jusqu'à aujourd'hui, de discours alarmants sur le formatage en est un signal important<sup>15</sup>. Sans développer précisément l'analyse de ce problème, nous pouvons mentionner le fait que, au contraire des caractéristiques précises des formats telles qu'on peut les retrouver dans les cases mentionnées précédemment, la subjectivité de l'auteur ou le regard original est plus difficilement évaluable par les procédures de jugement impersonnelles qui ont cours dans l'organisation marchande de la production (du type évaluation sur la base de dossiers écrits).

Cependant, nous pouvons envisager, en guise de conclusion, le fait que l'effort de définition par les acteurs mobilisés de formes légitimes doit moins être jugé à l'aune de son efficacité sur le marché qu'en termes de construction d'une communauté professionnelle, à même de partager un langage et de se retrouver dans une pratique commune. Dans plusieurs publications qui présentaient l'Association des Cinéastes Documentaristes (ADDOC), née quelques années après la dissolution de La Bande à Lumière, le réalisateur Patrice Chagnard mentionnait ainsi le déplacement des objectifs du collectif du terrain de « l'affrontement poli-

---

<sup>15</sup> Les désaccords sur les frontières de cette catégorie sont apparus très nettement au début des années 2000, lorsque plusieurs organisations professionnelles se sont mobilisées contre le fait que le CSA et le CNC aient qualifié l'émission *Popstar* (télé-crochet diffusé sur M6), respectivement d'« œuvre audiovisuelle » et de « documentaire de création ». Ces qualifications autorisaient la prise en compte de *Popstar* dans les quotas d'obligation de production et de diffusion des chaînes et également son financement par le COSIP, compte de soutien géré par le CNC.



tique », en particulier vis-à-vis des diffuseurs, à celui de la sémantique : « Il s'agira d'énoncer, de nommer et de qualifier une pratique. » (Bizern, 2002, p. 8) Dans un contexte où les frontières de l'activité de production et de réalisation documentaire ne sont pas vraiment fixées par l'institution scolaire ou par un coût d'entrée technique, il est possible de rapporter ce travail sémantique à l'idée que l'enjeu autour des formes ne concerne pas seulement la coopération autour d'une activité, mais également la transmission de ses principes.

## RÉFÉRENCES

ARTE (2010, janvier). Lignes éditoriales. Document récupéré le 8 juin 2012 de <http://pro.arte.tv/groupe-arte/grille-de-programme-detaillee/>

Becker, H. S. (1988). *Les Mondes de l'art* (J. Bouniort, trad.). Paris, France : Flammarion. (Ouvrage original publié en 1982 sous le titre *Art Worlds*. Berkeley, CA : The University of California Press).

Bédarida, C. (2007, 7 février). Les documentaristes s'unissent pour dénoncer le formatage de leurs films. *Le Monde*.

Bizern, C. (dir.). (2002). *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée*. Crisnée, Belgique : Yellow Now.

Bourdieu, P. (1971). Le marché des biens symboliques. *L'Année sociologique*, 22, 46-126.

Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, France : Seuil.

Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC). (2011, septembre). *Les Dossiers du CNC*, 319, « La Production audiovisuelle aidée ». Paris, France : CNC.

Commission Nationale de la Communication et des Libertés (CNCL). (1988, 4 janvier). *Lettre d'information du CNCL*, 7, « Note terminologique sur quelques mots et expressions de l'audiovisuel ».

Ekchajzer, F. (2007, 27 janvier). Le documentaire en voie d'extinction. *Télérama*, 2976.

Hoare, M. (2000). L'esprit de liberté. *Documentaires*, 15, 5-12.

La Bande à Lumière (1987). Sauver le documentaire français. *CinémAction*, 41, 11-14.

Mandelbaum, J. (2009, 18 août). Aux États généraux de Lussas, Frédéric Mitterrand fait sa déclaration d'amour au documentaire. *Le Monde*.

ROD (2011). *L'État du documentaire, 2000-2010. La place de la création dans la production documentaire*.

Watkins, P. (2004). *Média Crisis* (Patrick Watkins, trad.). Paris, France : Homnisphères.