

Retour à l'envoyeur. Public, documentaires et format

Guillaume SOULEZ¹

Les termes de « format » et de « formatage » se sont largement répandus aujourd'hui pour caractériser les fictions, les documentaires, tous les objets audiovisuels sur petits et grands écrans, sur le Web et le mobile. Les spectateurs se sont emparés de ces termes nés au départ d'une critique professionnelle dans le monde du documentaire contre les contraintes imposées par la télévision. Cet article cherche à comprendre pourquoi et comment cette notion de « format » a émergé, pour analyser les liens entre « format » et documentaire du point de vue tant politique (analyse de la critique de la standardisation) que formel (analyse des agencements audiovisuels). La notion de « format » apparaît comme un révélateur du type de relation qui existe entre formes audiovisuelles, industrie audiovisuelle et public contemporain.

MOTS-CLÉS : FORMAT, FORMATAGE, AGENCEMENTS AUDIOVISUELS, STANDARDISATION, CRITIQUE DE L'INDUSTRIE AUDIOVISUELLE, RÉCEPTION DU CINÉMA ET DE LA TÉLÉVISION

In French, « format » and « formatage » are largely used to describe fictions, documentaries or any audiovisual production on small and big screens, on the Web or on mobile equipments. The viewers have now taken these terms which emerged first from the professional sphere as a critical tool against the constraints imposed by television. This paper tries to understand why and how this notion of « format » developed in order to analyse the relationships between « format » and documentary in terms of political issues (critique of the standardization) as well as formal issues (how to analyse the audiovisual dispositio). The use of the notion of « format » appears as a telling indicator of the kind of relationships that exist between audiovisual forms, audiovisual industry and contemporary audience.

KEYWORDS : FORMAT, FORMATAGE, AUDIOVISUAL DISPOSITIO, STANDARDIZATION, CRITIQUE OF THE AUDIOVISUAL INDUSTRY, CINEMA AND TELEVISION RECEPTION

¹ Guillaume Soulez est Professeur en communication, cinéma et audiovisuel à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

« ARTE libère les formats. Prison Valley. Le 15 avril sur Arte.tv »
(publicité, quatrième de couverture, catalogue du 23^e FIPA,
Biarritz, janvier 2010)

« C'est le format télévisé idéal »
(à propos de True Detective en tant que série télévisée définie
comme « histoire complète en huit épisodes, avec un début,
un milieu et une fin », interview de Matthew McConaughey
et Woody Harrelson, acteurs principaux de True Detective, 20
Minutes, 13 janvier 2014)

La tension entre format et documentaire peut être étudiée du point de vue du spectateur. La critique du « format » et du « formatage » a été au départ le fait de professionnels du monde du documentaire (réalisateurs, producteurs...) contre les contraintes imposées par la télévision. Or, les spectateurs se sont emparés de nos jours de ce vocabulaire pour évaluer les productions du cinéma et de la télévision, et parfois même au-delà (littérature, musique, presse, discours public...). Nous nous proposons ici de comprendre pourquoi et comment la notion de format (en tant que liée au « formatage ») a émergé dans la critique culturelle et médiatique, de façon récente, pour engager ensuite une analyse des différents modes de « réception » du format (par exemple la relation entre format et interprétation du film, entre format et genre). Les leçons tirées de cette analyse nous permettront alors de réenvisager la relation entre format et documentaire, tant du point de vue de ce qu'on pourrait appeler la « politique des formes » que de celui de la réflexion sur la relation entre les agencements d'un objet donné et les « grandes formes » audiovisuelles (codes de la représentation visuelle et sonore, genres, conventions, etc.). L'appropriation de la notion de format par les spectateurs est un révélateur de la relation entre formes audiovisuelles et public aujourd'hui, on peut notamment considérer que cette appropriation est comme un « retour à l'envoyeur » adressé à l'industrie audiovisuelle.²

Petite histoire du format

La notion de « format » a partie liée avec l'histoire du documentaire en France depuis les années 1980-1990. Bien que le terme soit aujourd'hui envahissant, il n'a pas toujours été employé en ce sens, et ne l'est que depuis peu à l'échelle de l'histoire du documentaire ou même de la télévision : on peut dater son émergence et sa rapide diffusion des années 2000-2001, sous la conjonction du développement de la télé-réalité (l'arrivée en France en avril 2001 de *Big Brother* sous le nom de *Loft*

2 Cet article est issu d'une communication à la journée d'études « Ce que le documentaire fait au format » (INHA, 9 novembre 2010). Une première version de cette communication, présentant les résultats plus que la méthode, a été publiée en ligne dans un numéro des *E-Dossiers de l'Audiovisuel sur « Le documentaire, un genre multiforme »* (Soulez, 2013).

Story et la polémique qui a suivi) et d'une forme de déception des documentaristes à l'endroit de La Sept devenant ARTE. On pourrait penser que les deux phénomènes ont peu à voir, mais l'un va servir à penser l'autre.

Avant de renvoyer à une standardisation des formes et des enjeux documentaires (ou autres), la notion de format avait (et a encore) un double sens, technique et commercial. Le format renvoie d'abord à la taille de l'écran (format de projection), à la taille de la pellicule (8 mm, 16 mm, 35 mm), et, d'une façon assez neutre (sauf dans le cadre d'une critique du « formatage », comme on le verra plus loin), à la durée du film (un « six minutes », un « treize minutes »... un « cinquante-deux minutes »...³). Il renvoie aussi à une formule d'émission déclinable telle qu'on pouvait la trouver sur le marché international des programmes, notamment dans le domaine des jeux et des émissions de plateau. Le premier « format » en ce sens qui a connu une large diffusion est sans doute *La Roue de la Fortune*, adapté dans des dizaines de pays⁴. Dans le champ économique-juridique, le droit des formats permet de protéger la mise en forme précise d'une idée d'émission (genre ou sous-genre, déroulement, scénographie, notamment) et d'en tirer dès lors des revenus. La critique de la standardisation, déjà bien ancienne et relancée après-guerre par l'École de Francfort à propos de Hollywood notamment, a trouvé là une forme de matérialisation emblématique, « franche », comme le disait Roland Barthes (1964) de la publicité (dont le projet de nous convaincre est explicite). Lorsque *Loft Story* arrive en France, on sait qu'il s'agit de la version française d'un « format » de télé-réalité intitulé originellement et ailleurs *Big Brother*. Pour certains documentaristes, la « télé-réalité » est un défi au projet documentaire lui-même en proclamant un accès possible, en direct, au « réel » lui-même, capté par un dispositif permanent de caméras de surveillance. La télé-réalité permettant en quelque sorte d'explicitier le conflit plus ou moins latent au cours des années 1990 entre la télévision et les documentaristes, c'est sur cette base que Jean-Louis Comolli, notamment, établit très nettement la relation entre télé-réalité et formatage du documentaire, en particulier dans un entretien en juillet 2001 :

La part occultée, le hors-champ sont plus actifs au cinéma que la part visible, le champ. La télé veut de plus en plus l'inverse : la saturation du visible et la saturation du monde par le visible. Alors, l'aventure corsaire qui a consisté pendant des années à faire passer en contrebande des objets cinématographiques sur les écrans de télévision, cette aventure touche à sa fin. La standardisation des demandes des chefs de programmes, le formatage de plus en plus

3 En ce sens, il a un usage professionnel courant dans le champ du cinéma et de l'audiovisuel en tant qu'il détermine une « équation budgétaire », pour reprendre la formule que me suggère un professionnel (par exemple, pour un reportage ou un documentaire, telle durée correspond à tant d'heures payées d'enquête, de tournage, de montage, etc.), qui permet aux parties de collaborer.

4 Première version en 1975 (NBC), première version en syndication aux États-Unis en 1983 (Sony Pictures), première version française en 1987 (TF1), première version anglaise en 1988 (ITV), etc.

ferme des “produits” appelés à être diffusés, tout cela exclut peu à peu les objets cinématographiques et notamment les documentaires, par définition atypiques, singuliers, erratiques, peu rentables en termes d’information et de publicité, etc. En vérité, cela a pris presque vingt ans, la télévision s’est formatée elle-même [...]. La télé-réalité produit une surenchère dans l’effet documentaire : nous ne pouvons plus ignorer que les caméras surveillantes sont des agents de la mise à l’épreuve des “personnages”, qu’elles les constituent dans un perpétuel examen de passage. Le “voir” n’est plus innocent, n’est plus lui-même invisible, inconscient, “naturel”, “automatique”. Le spectateur du documentaire comme celui de la télé-réalité ne peut très longtemps éviter d’entrer dans une conscience du fonctionnement de son propre regard, du rôle actif de sa place, de la dialectique filmeur-filmé. Production, là comme ici, d’un spectateur plus conscient de l’être. La convergence cesse après ce point. (Comolli, 2001)⁵

Comme on le voit, la démesure de la prétention au « réel » de la télé-réalité (« saturation du visible et saturation du monde par le visible ») est ici mise en relation avec le « formatage » comme un moyen de réaliser jusqu’au bout le programme idéologique de réduction des possibilités de jeu avec le hors-champ et l’invisibilité propres au cinéma documentaire. La télé-réalité, qui repose sur des formats au sens juridico-économique du terme, est en fait la version la plus développée, criante, de la logique du formatage généralisé de la télévision définie comme une standardisation du regard par « saturation du visible ». Si un documentariste est nécessairement sensible aux difficultés de restituer quelque chose du « réel », qui rendent la prétention de la télé-réalité presque risible, en sens inverse, le terme de « surenchère » montre bien que cette prétention a un effet de dévoilement de logiques ordinaires moins immédiatement visibles. On peut, bien sûr, discuter les propositions de Comolli, mais ce n’est pas notre objet ici ; ce qui nous retient est la façon dont la notion de formatage – qui vient resémantiser celle de format – prend un sens nouveau, qui associe la théorie du dispositif cinématographique des années 1970 (le fonctionnement du regard et la conscience du dispositif) à la « critique des médias » contemporaine développée depuis les années 1980. C’est la version comollienne d’une articulation que l’on

5 Quelques mois auparavant, Comolli publie dans sa revue, *Images documentaires* (n° 40-41 sur « Le cinéma documentaire à l’université », 1er et 2e semestre 2001), un article intitulé « Puissances du vide et pleins pouvoirs », qui développe les mêmes idées sans utiliser la notion de format... sauf dans la note 3 en bas de page, où il écrit : « [...] il est légitime de s’inquiéter de la pratique (et de la pensée) d’un certain nombre d’enseignements du documentaire dans les universités françaises, qui ne craignent pas de former leurs étudiants, apprentis documentaristes, au formatage même que réclament les télévisions. » (repris dans Comolli, 2004, p. 169) On voit ici que le jeu de mot former/formatage contient les prémices de ce qui est développé dans l’entretien.

observe également chez Peter Watkins autour de la notion de « Monoforme » (on retrouve l'idée de mise en forme comme réduction des possibles), développée à partir des années 1970-1980⁶. Watkins comme Comolli, tous deux théoriciens et praticiens du documentaire, réactivent la critique de la standardisation hollywoodienne proposée par l'École de Francfort en 1947 (Adorno et Horkheimer, 1974, chap. « L'industrie culturelle »), mais déplacent le centre de questionnement en posant la télévision au cœur du processus contemporain et en désignant le documentaire authentique comme de l'anti-télévision (quitte à subvertir les procédés mêmes de la télévision, comme le regard-caméra, chez Watkins). Les idées de Watkins connurent précisément un moment de diffusion assez important en France à l'occasion du tournage (à Montreuil en 1999) et de la diffusion (sur ARTE en 2000) de *La Commune*. Plutôt que de trouver un compromis sur une version raccourcie (telle la version de 3h30 que l'on trouve actuellement en DVD), la chaîne culturelle franco-allemande diffusa la version longue du film (plus de cinq heures trente) à un horaire très tardif (entre 22 heures et 4 heures du matin), et fut accusée de masquer sa gêne devant la charge politique du film en arguant de sa longueur et de sa construction peu lisible ou atypique⁷.

Le conflit autour de *La Commune* s'inscrivait en fait dans une série de déceptions rendues publiques par les documentaristes à l'endroit d'ARTE, accusée de renier sa liberté des débuts, notamment en accentuant le rôle des « cases » dans sa ligne éditoriale et en important en France, à partir de 1999, le « docu-soap » d'origine britannique (ou « feuilleton documentaire »). La transformation même de La Sept (1989-2000), puis La Sept-Arte (1993-2000), en ARTE France en août 2000 fut considérée comme l'aveu symptomatique d'une transformation progressive de La Sept en une « chaîne comme les autres »⁸. Les tenants d'un documentaire plein et entier ne sont pas les seuls à lutter aujourd'hui comme autrefois contre les contraintes imposées par les diffuseurs (pensons à la plainte des scénaristes de fiction notamment), mais il est significatif qu'un livre-bilan de vingt ans d'un festival, qui est aussi un marché du documentaire, s'intitule

6 Peter Watkins a rassemblé en 2003 ses enseignements (à l'Université de Columbia et en Nouvelle-Zélande, notamment), interventions et écrits dans l'ouvrage *Media Crisis*, publié en 2004 en français. Dans un texte intitulé « La Face cachée de la Lune », écrit en 1997 à l'occasion du 75^e anniversaire de la BBC, Watkins datait l'invention du terme de « Monoforme » d'une vingtaine d'années. Voir une traduction française du texte sur le site de l'ancienne télévision alternative Zalea TV : <http://www.zalea.tv/ancien/ungi/communication/textesreference/crisemma.html>

7 La version par Watkins de ses relations avec ARTE au sujet de *La Commune* est disponible sur son site internet (<http://pwwatkins.mnsi.net/commune.htm>). Il y fait explicitement le lien avec la domination de la « Monoforme » sur la chaîne franco-allemande.

8 Sur l'évolution du monde professionnel du documentaire (la catégorie de « documentaire de création » mise au point notamment par la CNCL, ancêtre du CSA), le formatage et l'espoir suivi de la déception à l'endroit de La Sept-Arte, plusieurs travaux académiques récents ont été publiés (voir notamment Barreau-Bouste, 2011 ; Kilborne, 2011 ; Sauguet, 2007 ; Schmitt, 2002). La critique du format apparaît alors comme un moment dans la constitution d'une identité sociale et professionnelle des documentaristes depuis le début des années 1980.

Combats documentaires (Jeanneau, 2009). Si l'on met de côté les inévitables sensibilités blessées des « auteurs » et les aléas des lignes éditoriales des chaînes et des producteurs, il est néanmoins indéniable que les projets documentaires subissent bien souvent une forme de remodelage qui émousse leurs aspects les plus vifs ou dérangeants. Tout documentariste sait, en général, qu'il doit trouver un public, et c'est le but même d'un documentaire que de toucher le plus de citoyens possibles, mais le « formatage » désigne une forme de déséquilibre dans le rapport de force, un passage du compromis bien compris à la contrainte excessive. Le seul espoir qui reste aux documentaristes et à certains producteurs est qu'en dépit de ces contraintes, une signature d'auteur émerge progressivement, qu'un documentaire rencontre un succès critique et/ou public qui puisse permettre, en rééquilibrant un peu le rapport de force, de laisser davantage de latitude au film suivant, en desserrant l'étouffement du format⁹.

Une partie de la mise en question autour du format vient donc des attentes fortes, en contexte européen (et particulièrement en France, en raison de l'existence d'une tradition de télévision publique et du système de soutien public au cinéma), à l'égard des diffuseurs publics (France Télévisions, BBC, etc.), dans la mesure où l'on attend justement de ces diffuseurs (et, plus généralement, des organismes de soutien) la reconnaissance du fait que le documentaire est un « film de service public », pourrait-on dire¹⁰. Tandis qu'avec différents modes de financement et de soutien dans d'autres contextes, comme aux États-Unis, il paraît normal que le discours contestataire – dissident (*dissent*) – par rapport au discours dominant (*mainstream*) ait du mal à trouver une place. Ce sont donc des coalitions plus ou moins explicitement politiques (une fondation de lutte pour les droits civiques soutiendra un film contre le racisme, une association de lutte pour l'environnement un film écologique, etc., sans parler de la tradition philanthropique, du rôle des universités et des intérêts privés qui s'entremêlent à ces jeux de pouvoir et de soutien) qui permettent bien souvent au documentaire social de trouver un financement et une fenêtre d'exposition. Notre propos n'est

9 Pour un exemple récent de cette logique qui exempte une grande signature des contraintes courantes imposées aux autres auteurs et réalisateurs, voir par exemple les déclarations de Vincent Meslet (directeur éditorial d'ARTE France) lors du dernier festival *Sunny Side of the Doc* (La Rochelle, juillet 2013), citées par la journaliste Isabelle Repiton : « [...] lors d'un déjeuner de presse, Vincent Meslet a présenté les cinq piliers de l'offre documentaire d'Arte : - Les grandes signatures, avec des films grand format et de "puissants regards d'auteurs", parfois coproduits avec la filiale Arte Cinéma. [...] ». Suivent « la culture sous toutes ses formes », « l'investigation », « la science » et « le bi-média et le webdocumentaire » qui, eux, doivent obéir à des « cases », durées et cahiers des charges très définis (Repition, 2013). Dans le même ordre d'idée, sur la reconnaissance par ARTE de la logique du format, voir la note 15 plus loin.

10 Peu après l'émergence de la télé-réalité, une affaire juridique renforce cet affrontement entre le monde des documentaristes et celui de la télévision, lorsque l'émission *Popstars* (M6) bénéficie du soutien conféré aux « œuvres audiovisuelles » (selon la loi de 1987), alors que cette catégorie était justement prévue au départ pour favoriser la reconnaissance des créations télévisuelles, dont notamment le « documentaire de création » (défini par la CNCL la même année – voir Schmitt, 2002), par opposition au flux (les émissions de plateau, les reportages par exemple).

pas de développer cet aspect, mais il est souvent utile de garder en mémoire que le contexte qui est sous-jacent ici – le contexte culturel et politique européen et notamment français – n'est qu'un contexte parmi d'autres, ce qui relativise une partie de la discussion parfois enflammée sur le format. C'est bien en France en particulier que cette notion de « format » surdéterminée par la critique du « formatage » a fait florès, alors que le terme est beaucoup plus neutre ailleurs.

De même, on peut rappeler que cette tension est paradoxalement liée au développement sans précédent du documentaire ces dernières années (notamment grâce à la création de La Sept-Arte) et à sa plus grande exposition sur les antennes (et le Web aujourd'hui), comme le souligne Yves Jeanneau : « Certains [...] s'inquiètent des effets négatifs de l'augmentation des "cases" documentaires dans les chaînes. Cela aurait un effet de standardisation des films et empêcherait la réalisation de projets atypiques. Et ils n'ont pas tout à fait tort. [...] Et que diable ! N'ayons pas la mémoire courte et faisons-nous confiance. Il n'y a jamais eu d'âge d'or du documentaire. Je n'ai même jamais connu période aussi favorable » (2009, p. 17)¹¹. La notion de « format » est ainsi à comprendre paradoxalement en lien avec le succès (relatif, au regard d'autres genres et à la télévision) du documentaire : « ce ne sont plus les documentaires qui gagnent le *primetime*, c'est le *primetime* qui formate des projets dont les sujets pourraient toucher le grand public » (*Idem*, p. 40).

Si bien que, alors même que la notion de formatage n'apparaît pas à notre connaissance dans les publications des années 1980-1990 qui portent sur le documentaire ou les relations entre cinéma et télévision¹², cette notion émerge ainsi publiquement au tournant de l'année 2000 dans le discours des documentaristes, en particulier pour marquer leur déception et leur opposition face à leur principal pourvoyeur de financement et leur principale voie accès à la reconnaissance critique et publique. La dimension technique du format (notamment la

11 De façon significative, Jeanneau cite ici un texte écrit par lui-même en 1997, qui désigne la logique du format – sans employer le mot qui n'a pas encore cours – à travers la notion de « standardisation ».

12 Voir, à titre d'exemple, le n° 72 des *Dossiers de l'audiovisuel*, « Le documentaire, du grand aux petits écrans » (mars-avril 1997), ou les deux numéros publiés par *CinémAction* à dix ans d'intervalle sur « L'influence de la télévision sur le cinéma » (n° 44, 1987) puis sur « Les magazines de reportages à la télévision » (n° 84, 1997), qui n'emploient pas le terme, tout en évoquant de multiples formes de standardisation (influence du modèle de l'« information », standards narratifs et recours répété à des effets spectaculaires). Même en 2002, Luc Moullet consacre tout un article aux relations entre télévision et cinéma à travers la question du « format »... mais pour évoquer uniquement la question des dimensions et proportions de l'écran, et sans faire allusion à la nouvelle signification qui émerge (Moullet, 2002), signe qu'on est encore à ce moment dans une phase d'« émergence » de cette nouvelle signification. En revanche, dans le dossier consacré par les *Cahiers du cinéma* au documentaire en octobre 2004 (n° 594), l'expression est comme devenue usuelle (voir en particulier l'article « Le nouveau désordre documentaire », p. 16-20, qui comporte notamment des entretiens avec Thierry Garrel, Jean-Marie Barbe, etc.). Sur la question de l'émergence d'une formule (et plus généralement d'une nouvelle expression dans l'espace public), telle que l'analyse de discours permet de l'envisager, mais aussi sur son figement, sa fonction polémique, son lien avec les positionnements des acteurs sociaux, sa capacité à circuler dans l'espace public et à devenir un « passage obligé », etc., voir Krieg-Planque, 2009.

durée) devient la marque faussement objective d'un processus de pression à la fois professionnel (en lien avec des logiques commerciales et le souci d'audience) et idéologique (le formatage empêche l'apparition de formes discordantes susceptibles de porter un discours alternatif aux conceptions dominantes) : selon cette approche, par exemple, plus sa durée est courte, plus le « documentaire » est soumis à une simplification argumentative et narrative et à un rythme qui condamne par avance toute tentative de faire entendre un point de vue singulier ou critique¹³. La bataille du format illustre, on ne peut mieux, l'affrontement entre deux cultures : celle issue du cinéma documentaire, combinant engagement politique et artistique ; et la logique fondée sur le marketing, qui a progressivement conquis les diffuseurs (en particulier avec l'émergence des chaînes privées à partir du milieu des années 1980), et qui se fonde sur la réduction de la notion de « public », en substituant à une conception liée au « service public » une approche qui raisonne en termes de « part de marché »¹⁴.

La notion de format permet du coup d'englober la « dictature de la voix off », qui s'oppose à la mise en place progressive d'une compréhension du film et de ses enjeux par le spectateur, des modèles narratifs favorisant la mise en avant d'une histoire (*story*) voire d'un « héros » documentaire (une forme de *biopic* documentaire) et simplifiant la complexité des interactions sociales, des sujets « porteurs » au détriment de thématiques faiblement audibles dans l'espace public, etc. Par là, le projet proprement politique du documentaire se trouve dénaturé par un ensemble de contraintes qui visent à le rendre accessible, forcément actuel et digeste. C'est une traduction *dans les formes audiovisuelles elles-mêmes* d'une certaine conception du public. Dans le discours professionnel des documentaristes, le « formatage » sert alors de catégorie (parfois commode) pour

13 ARTE a entériné ces dernières années la logique du format (voir la présentation, case par case, format par format, de ses lignes éditoriales dans la partie de son site adressée aux professionnels (Arte Pro), mais la chaîne maintient une ouverture à des documentaires « grands formats » (c'est-à-dire au-delà des 52 minutes), notamment dans sa case du mercredi soir où sont programmés des achats de films étrangers et des coproductions documentaires de la filiale cinéma. Sur le site d'ARTE apparaissait encore en 2010, en effet, de façon similaire, une case paradoxale, témoignant d'un jeu sur les limites entre standardisation et originalité, le vendredi soir à 23h, intitulée justement « Grand Format » (qui existe depuis les débuts de la diffusion hertzienne de La Sept) et présentée ainsi à cette époque : « La case propose des films Grand Format, hors standard par leur forme et leur contenu. Ce sont des films de réalisateurs confirmés, des histoires fortes, portant sur tous les thèmes, des films intenses dont la dramaturgie doit être originale, structurée et claire, adaptés pour le petit écran. »

14 Sur cette évolution, on se reportera utilement au numéro de Quaderni sur « Les publics : généalogie de l'audience télévisuelle », dirigé par Sabine Chalvon-Demersay en 1998. L'auteure conclut notamment son article liminaire, intitulé « La mesure du public : approche généalogique de l'audience télévisuelle », en insistant sur les limites des nouvelles méthodes de mesure de l'audience et de la conception du public qui lui est associée (CSP-/CSP+...) : « [cette nouvelle conception du public] le définit comme une entité mesurable, le rabat sur l'axe temporel, selon un parti-pris ultra-positiviste dont les fondements mériteraient sans doute d'être plus profondément interrogés, si l'on souhaitait s'intéresser non plus au score d'une émission particulière mais à la nature et à la qualité du lien qui se tisse entre le téléspectateur et la télévision » (Chalvon-Demersay, 1998, p. 51).

appréhender son contraire exact : le documentaire dit « de création », qui est, lui, valorisé sur une base non pas politique mais *artistique* (outre le terme très connoté de « création », on retrouve en particulier la notion de « regard »), désignation plus ou moins modelée sur le « cinéma d'auteur » de fiction, notamment par les institutions¹⁵. Réceptacle de toutes les aliénations formelles possibles, le format permet de désigner en creux, *a contrario* plutôt que positivement, ce vers quoi peut tendre l'originalité documentaire (il est en effet quasiment impossible d'édicter une norme du documentaire de création sous peine de contradiction dans les termes).

Régulièrement employée alors, depuis le début des années 2000, par exemple lors de tribunes dans la presse, notamment à l'occasion des festivals documentaires comme *Cinéma du Réel* (BPI-Centre Beaubourg, Paris) ou le festival de Lussas (États généraux du documentaire), la critique du « formatage » s'est répandue dans les journaux et a été assimilée par les journalistes et par le public lui-même, devenu de plus en plus expert en *show-business*, marketing et industries culturelles¹⁶. Du coup, elle a connu un double élargissement : le format est d'abord devenu synonyme des différentes formes de standardisation imposées au documentaire par la télévision, mais il est également devenu le nouveau nom pour critiquer la standardisation dans tous les genres audiovisuels, notamment, bien sûr, les jeux et les émissions de plateau, mais aussi les fictions. Un exemple typique du premier élargissement se laisse voir par exemple dans un article de Catherine Humblot consacré à l'édition 2004 du festival *Cinéma du Réel*, « Une sélection française affranchie des formats télévisuels », paru dans *Le Monde* le 5 mars 2004. Ce type de texte, qui assure précisément la liaison entre le grand public et le monde professionnel, se fonde sur une grande variation et extension de la notion de format (qui figure en titre de l'article, attestant et renforçant son inscription dans le discours public) : celui-ci désigne un spectre de contraintes allant de la durée aux conditions de production (avant ou sans l'aide de la télévi-

15 « 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 distingue du reportage par la maturation du sujet traité et par la réflexion approfondie, la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur et (ou) d'un auteur. » (Définition du « documentaire de création » donnée par la CNCL, 1986, citée dans Schmitt, 2002)

16 Outre les discours bien connus chez les internautes qui défendent la gratuité et l'échange sur internet contre les industries culturelles (majors du disque, du cinéma, etc.), un exemple parlant de cette capacité est donné par Laurent Jullier avec l'analyse de la réception d'une superproduction bien connue, analyse qui constitue la moitié de son ouvrage consacré à *Star Wars* (2005). L'auteur y écrit par exemple que « le consommateur d'art de masse sait se défendre contre le marketing, se réapproprier des produits et y puiser ce qui lui convient, quitte à "trahir" la signification originale» (p. 129), ou plus loin : « Le "produit *Star Wars*" est installé dans la pérennité par ses consommateurs mêmes, attentifs aussi bien à ses origines qu'à la façon dont il est recyclé » (p. 173). Les sciences de gestion se sont également intéressées – cela ne saurait surprendre – aux « résistances » des consommateurs, par exemple en s'appuyant sur la célèbre triade d'Albert O. Hirschmann « *Exit/Voice/Loyalty* » (pour une bonne synthèse, voir Roux, 2005).

sion), en passant par la question des genres, des sujets ou de la mise en scène. La qualité formelle et l'intérêt culturel et politique des documentaires évoqués sont définis en fonction de leur degré plus ou moins grand d'« affranchissement » par rapport aux « formats télévisuels ». Une phrase au début de l'article illustre bien le titre : « Après avoir été à la tête du renouvellement du genre, la production tricolore semble régresser. Malgré de bonnes enquêtes, on lui reproche une absence de regard, des sujets surtraités, d'autres pas assez, un manque de maîtrise, des écritures convenues, des stéréotypes. » (*Ibidem*) Le reste de l'article vise ensuite à mettre l'accent sur les films qui échappent à cette « régression ».

C'est le second élargissement qui va nous intéresser désormais car il rend possible l'analyse de l'appropriation par les spectateurs des logiques industrielles en lien avec leurs modes d'interprétation des films. C'est peut-être un moyen de mettre provisoirement entre parenthèses l'éternel affrontement entre diffuseurs et auteurs pour donner un peu la parole à ce « public » au nom duquel le format est bien souvent imposé¹⁷. Il s'agit, en quelque sorte, de prendre au mot les diffuseurs pour aller voir de plus près la façon dont les spectateurs jugent eux-mêmes le format.

Sémiotique du format

Pour analyser les réactions des spectateurs au « format », on combinera ici deux approches, l'une inspirée de la sociologie de la réception, l'autre de la pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel, afin de montrer comment les argumentations des spectateurs nous mettent sur la voie des modes de lecture qu'ils emploient¹⁸. Selon cette perspective, à côté des prédispositions biologiques étudiées par les cognitivistes, nous pouvons étudier la dimension *culturelle* de notre accès aux formes qui a lieu à travers deux prismes : le prisme personnel (l'expérience du spectateur) et le prisme conventionnel (les grandes stabilisations des formes audiovisuelles, telles que les codes de la représentation visuelle, les genres textuels par exemple), tous deux immergés dans des contextes sociaux, historiques, économiques, politiques, technologiques, etc. Les « grandes formes » audiovisuelles que sont les genres ont déjà fait l'objet d'enquêtes qui montrent à quel point ils sont le point de rencontre entre l'industrie culturelle et les spectateurs ; on pense bien sûr au travail de Rick Altman dans *Film/Genre*, où il souligne que la catégorie de genre sert de « stabilisateur » à la variété des réceptions spectatoriennes, tout en assurant une forme de négociation permanente entre l'industrie des studios hollywoodiens et le public, entraînant l'évolution des

17 Un exemple emblématique parmi tant d'autres : « Des Chiffres et des Lettres, un jeu simple à adapter, divertissant et fédérateur, à l'antenne depuis 35 ans », *Catalogue de France Télévisions Distribution*, cité dans Chambat-Houillon, 2009, p. 249.

18 Pour une présentation détaillée de cette méthode voir Soulez, 2013, p. 119-129.

genres eux-mêmes¹⁹. Il s'agit en partie d'étendre à la notion de format l'hypothèse d'Altman (on verra d'ailleurs qu'elle est explicitement liée à celle de genre chez certains spectateurs)²⁰. Chacun peut faire l'expérience quotidienne de la diffusion de cette notion dans la presse et dans la conversation ordinaire, mais l'étude des archives du site d'AlloCiné (<http://www.allocine.fr/>), choisi pour son caractère généraliste, permet de bien mesurer cela à partir de l'examen d'une centaine de posts de spectateurs²¹.

Trois traits principaux ressortent des prises de parole qui utilisent la notion de format. Il s'agit tout d'abord d'attribuer une cause « industrielle » à un sentiment de déjà-vu, un bon exemple nous est donné par le post suivant : « À l'image de nombreuses productions Disney, cette série est « ultra-formatée » (à propos de *Phénomène Raven*, post du 22 août 2010). En second lieu, la notion de format est utilisée pour souligner que les formes standards sont surdéterminées par une idéologie favorable aux forces du marché, reposant sur des clichés, des stéréotypes, comme ici : « *Les Petits Mouchoirs* est donc très attendu comme un parfait cas d'école du cinéma formaté, fait pour plaire » (post du 26 octobre 2010). Certains internautes vont même jusqu'à considérer que cette idéologie contamine les spectateurs eux-mêmes : « Le public français a été formaté à un certain univers télévisuel » (à propos de *Glee* qui se distingue du reste des séries américaines diffusées en France, post du 24 août 2010). Enfin, le format apparaît comme une certaine reconfiguration de la notion de genre comme ici, à propos de *Billy the Kid* : « Le réalisateur introduit pour la première fois des éléments psychanalytiques dans le genre ultra-formaté du western » (notice nécrologique d'Arthur Penn, signée « OP avec la rédaction d'AlloCiné », 29 septembre 2010)²².

Ce double élargissement et cette diffusion tous azimuts de la notion de format attestent d'une capacité de résistance des spectateurs à la standardisation (autre terme souvent employé dans les posts, en lien avec la notion de format), alors même que le format est, on l'a noté, édicté par les chaînes au nom du public. Il témoigne d'une compétence nouvelle, liée au développement d'une culture

19 Altman, 2009 (voir notamment, sur l'ajustement réciproque des studios et des publics, le chap. 10, « What communication model is appropriate for genres ? », p. 166-194).

20 On prolonge aussi ici ce que Jean-Marie Schaeffer appelle, dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* (1989), « le régime lectorial de la genericité » (cité dans Moine, 2002, p. 87.) On notera que Schaeffer évoque alors l'« horizon d'attente » de Hans Robert Jauss pour définir le régime lectorial, renvoyant donc au contexte culturel tel qu'il détermine le rapport aux formes.

21 Enquête menée en novembre 2010 sur 123 posts, toutes rubriques confondues, à partir d'une interrogation du site avec les trois mots-clés « format », « formaté » et « formatage », et en écartant les acceptions techniques et juridiques mentionnées plus haut. Le site d'AlloCiné archivant en outre les « critiques Presse » des films, on trouve également de nombreuses occurrences des trois termes chez les critiques de cinéma, quel que soit le support, du Journal du dimanche aux Cahiers du cinéma.

22 On peut bien sûr trouver des combinaisons entre ces trois perspectives, comme ici, entre cause industrielle et reconfiguration d'un genre comme format : « La chaîne CW ne prend aucun risque, reproduisant, si besoin, un nouveau pseudo dramaction formaté pour les adolescents. N'y cherchez aucune audace [...] » (à propos de la série *Nikita*, post du 12 novembre 2010).

audiovisuelle au fait des logiques industrielles, permettant aux spectateurs d'évaluer leur position de consommateur des industries culturelles, quitte, parfois, à accepter de jouer le jeu. Il témoigne aussi d'une insatisfaction, les spectateurs identifiant parfaitement qu'ils sont réduits à des cibles selon leur âge, leurs appartenances sociales et culturelles, etc. La réappropriation du discours professionnel issu du monde du documentaire par les spectateurs montre donc à l'œuvre une certaine forme de prise de conscience, qui débouche sur un désir de peser par la critique dans l'espace de discussion public autour des films et des programmes de télévision. La substitution de la notion de format à celle de genre renforce cette dimension, dans la mesure où le genre pourrait apparaître comme le fruit d'une longue histoire culturelle, donc relever de la tradition, là où la critique du format vise au contraire à faire la part entre la convention générique (acceptée) et la soumission aux contraintes commerciales (refusée ou tolérée jusqu'à un certain point) – d'où cette expression fréquente chez les spectateurs d'un film « ultra-formaté », c'est-à-dire formaté au-delà du raisonnable en quelque sorte. La notion de format permet parfois de revisiter l'histoire du cinéma et de la télévision en soulignant la part de format de certains genres à succès (on vient de le voir par exemple avec « le genre ultra-formaté du western »). Ainsi, la logique des genres apparaît aujourd'hui aimantée par celles des formats, comme si le genre devenait une simple composante du format, comme si ce qu'il recouvre ordinairement était trop limité par rapport au projet industriel et marketing global que représente aujourd'hui un film ou un programme audiovisuel. On pourrait dire, en sens inverse, que le format révèle rétrospectivement la logique de format déjà à l'œuvre dans le genre hollywoodien (Altman soulignait déjà le changement d'axe, sinon de paradigme, qu'entraîne le genre cinématographique hollywoodien par rapport au genre littéraire de la tradition).

Les spectateurs ont donc intégré l'idée que la production cinématographique ou télévisuelle n'est pas « libre » mais, de même que la plupart des documentaristes acceptent un certain degré de compromis avec les logiques de programmation et d'audience dans l'espoir de réaliser leurs films et de toucher le public le plus large, mais s'opposent au formatage, les spectateurs se servent de la notion de format pour fixer des limites à l'industrie et indiquer en sens inverse leurs préférences (par exemple, avec la formule positive « hors format »). Plus généralement, cette appropriation de la notion de format renvoie à la capacité des spectateurs à imaginer d'autres agencements possibles : agencements narratifs, rythmiques, visuels, scénographiques, voire actoriels²³, en puisant dans leurs expériences préalables et en comparant entre eux les films et productions

23 Par exemple : « Certes, le spectacle est formaté (eh oui !!!), mais l'alchimie entre Jaden Smith et Jackie Chan est palpable à l'écran. » (à propos de *Karaté Kid*, 15 octobre 2010) Le star-system est souvent vu comme une cause du formatage, car il associe systématiquement tel type d'acteur connu à tel rôle, ce qui tend à faire se ressembler tous les personnages alors que des intrigues différentes réclament une diversité de formes de jeu et d'incarnation.

audiovisuelles. Loin de la lisibilité proclamée par les tenants du format au nom du public, on voit que les spectateurs sont, au contraire, en attente de nouveautés audiovisuelles, parce la capacité critique des spectateurs intègre tout à fait la dimension économique (et par là souvent politique ou idéologique) du cinéma et de la télévision.

Ce que désigne plus précisément la notion de format est donc la capacité des spectateurs à identifier *au sein des agencements eux-mêmes* le poids des conventions industrielles et commerciales qui ne sont pas nécessairement identifiables à première vue. On le voit bien dans cette réaction qui fait le tri entre le style apparent du film et sa standardisation formelle sous-jacente : « Derrière des allures de film rock'n roll, un film hyper formaté qui applique laborieusement des recettes utilisées ailleurs. » (à propos de *Los Bastardos*, post du 24 février 2009). Dès lors, la sémiotisation des films et objets audiovisuels en termes de format permet au spectateur de faire apparaître explicitement une structuration implicite là où genres, thèmes et styles narratifs ou artistiques semblent, eux, plus apparents et donnés. Supposant une sorte de savoir ordinaire sur les contraintes de production²⁴, le format permet de mettre en mots la reconnaissance de formules typiques, standardisées, qui surdéterminent les genres, le casting, le choix des thèmes ou des styles, le recours à tel scénariste ou réalisateur, etc.²⁵ En s'intéressant surtout aux genres, thèmes et styles, on sous-estime probablement la capacité du spectateur à non seulement consommer la dimension formelle qu'on disait autrefois « syntagmatique » du cinéma et de l'audiovisuel mais véritablement à l'identifier comme telle, en tant qu'agencement, ordre du discours ou du récit, *dispositio*, parmi d'autres possibles (pas de plaisir du *jump cut* sans une certaine distance avec les conventions du montage invisible, par exemple).

Un ensemble de facteurs d'ordre différents contribuent aujourd'hui à fournir tous les éléments utiles aux spectateurs pour affiner leur goût, tout en développant chaque jour davantage leur expertise²⁶ : la banalisation de la critique des médias ; la pratique ordinaire des moyens d'enregistrement et de diffusion audiovisuels – qui rend sensible *de facto* aux choix narratifs, au choix de cadrage

24 Comme cet internaute qui écrit : « Je ne suis pas cinéphile mais je crois que le film a été formaté pour la télé ou vice-versa » (à propos de *Millennium 2. La Fille qui rêvait d'un bidon d'essence et d'une allumette*, post du 20 novembre 2010), où l'on retrouve quasiment l'origine professionnelle de la notion.

25 Ce n'est donc pas un hasard si Raphaëlle Moine traduit la distinction proposée par Steve Neale entre films « generically modelled » et films « generically marked » par films « génériquement formatés » – « pour lesquels le genre conditionne la production et la réception » – et films « génériquement marqués » (Moine, 2002, p. 91-92). En réalité, on pourrait reformuler les choses ainsi : lorsque le genre est un interprétant du film ou document audiovisuel en tant qu'il conditionne la production du point de vue du spectateur, il est lu en tant que format (« film intimiste », « comédie consensuelle »...).

26 Ainsi, ce spectateur qui identifie bien le type de film auquel il a affaire et ajuste donc sa critique à son objet, ce qui lui permet d'épargner l'un des acteurs : « Les bonnes intentions ne font pas nécessairement de la bonne littérature comme disait l'autre. Petit divertissement familial à l'esthétique formatée Plus belle la vie, le film n'a guère d'autres ambitions et c'est en cela qu'il inspire la mansuétude. Roschdy Zem est parfait. » (à propos de *La Très très grande entreprise*, post du 25 janvier 2010)

et de montage, voire aux enjeux de diffusion (notamment *via* le téléphone portable connecté) – ; les formations à l'image et l'éducation aux médias ; la répétition des recettes de la télé-réalité avec leurs dosages plus ou moins réussis de composants variés censés attirer le public (caméra de surveillance, stars sur le retour, défis multiples et variés, variantes exotiques ou historiques, etc.) et plus généralement, le renouvellement incessant des formules d'émissions (un peu plus ou un peu moins de chroniqueurs, un décor plus ou moins « branché », etc.), de films (franchises, remakes, etc.) et séries (hybridations, *cross-over*, *spin-offs*, etc.). Les fans, disons plutôt les amateurs, ne sont que la face émergée d'un phénomène plus général qui touche tous les consommateurs de films et médias. Non seulement le contexte actuel favorise cette capacité de discrimination et d'analyse des objets, mais on pourrait même dire qu'il requiert véritablement de la part des spectateurs contemporains une connaissance fine des mécanismes de l'industrie culturelle pour se retrouver dans l'offre et apprécier tel ou tel objet audiovisuel sur tel ou tel écran²⁷.

Ainsi, la notion de format a accompli un cycle complet, passant d'un problème qui ne concerne que le monde professionnel et ses réglages internes « au nom du public », à une dimension de l'expérience spectatorielle contemporaine par où le public critique justement la façon dont il est considéré – réduit à sa plus simple expression (une cible) – à travers les films et les programmes de télévision qu'on lui propose²⁸. On passe d'une réduction des possibles du langage audiovisuel à une réduction de la capacité prêtée aux spectateurs quant à leurs possibilités de comprendre et apprécier un objet audiovisuel, suscitant en retour un dépit, une colère, des critiques. Il n'est pas anodin que ce soit la question documentaire qui ait été au départ de ce retournement qui prend des figures de retour à l'envoyeur quand les spectateurs critiquent eux-mêmes ce formatage des films et programmes, en se dédoublant en quelque sorte : « Je ne suis pas le spectateur que vous pensez que je suis ». Le documentaire, en effet, est sans doute la forme audiovisuelle la plus en prise avec l'espace public, c'est-à-dire le lieu où les enjeux du film s'ancrent directement dans l'expérience culturelle et politique du spectateur, d'où la sortie du strict domaine professionnel de la cri-

27 Sur ce point, voir Jullier et Leveratto, 2010, chap. 2, « La domestication du spectacle cinématographique » (notamment p. 160-167). La « découverte encyclopédique de l'industrie cinématographique, de ses artisans et de ses procédés » est l'un des deux « modes privilégiés de construction du savoir ciné-ophile » repérés dès le courrier des lecteurs des magazines cinématographiques des années 1920 (*Idem*, p. 81). On pourrait faire l'hypothèse que ce savoir est, comme le genre l'est par le format, poursuivi tout en étant reconfiguré par une connaissance des enjeux plus proprement économiques et marketing de l'offre médiatique et culturelle contemporaine.

28 Cette dimension en quelque sorte morale de la réception, où les spectateurs expriment le sentiment d'être « méprisés » (sans évoquer bien sûr sa dimension proprement politique), est particulièrement flagrante dans les réactions recueillies par *La Médiation des programmes de France Télévisions*, comme on peut le voir dans une enquête menée en 2003-2004. Cette dimension est soulignée par Geneviève Guichenev elle-même dans ses différents rapports de médiatrice des programmes. Voir le dossier de la revue *Réseaux* réuni par Mehl et Pasquier, 2004.

tique du formatage, étant donné les enjeux politiques associés à la possibilité (démocratique) d'exprimer plusieurs points de vue sur la réalité contemporaine (là où la télé réalité des débuts a pu prétendre réduire la pluridimensionnalité du « réel » à une réalité captée en direct).

C'est pourquoi, de fait, la critique du format a emprunté au départ le langage politique de certains documentaristes comme Comolli ou Watkins, et qu'elle ne perd jamais tout à fait cette dimension de critique idéologique sous-jacente à la critique des industries culturelles (on le voit au fait que la notion de format est préférée à celle de standard et celle de formatage à celle de standardisation, comme s'il fallait accentuer cette dimension perçue comme affaiblie dans standard et standardisation). La capacité de discrimination au sein du film ou du programme de *la part du format* suppose donc le réinvestissement d'un savoir de consommateur-usager plus ou moins critique qui permet de faire le tri entre les conventions imposées par l'industrie et ce que le spectateur peut apprécier comme différent, voire original. Il s'agit donc d'une forme de sémiotisation de son statut de consommateur au sein de la lecture des images et des sons eux-mêmes. C'est aussi une transformation de la relation du spectateur au producteur du texte si l'on compare la notion de format à celle de canon (académique) : là où, en effet, le canon est une norme à laquelle l'écrivain (le dramaturge, le poète...) tout comme le lecteur (ou spectateur) doivent se soumettre, la notion de format introduit un conflit entre le monde de la production et celui de la réception. D'où son caractère politique ou à tout le moins polémique. Pour ceux qui pratiquent une forme plus ou moins théorisée de « politique des auteurs », les auteurs se trouvent alors soit eux-mêmes contraints, donc du côté du spectateur²⁹, soit bien sûr complices de l'industrie, donc du côté des adversaires.

Quelques leçons du format pour le champ documentaire

Les spectateurs de ce dernier type rejoignent donc, alors, certains tenants du « documentaire de création » – un modèle dont on a vu plus haut qu'il était calqué très largement sur le modèle du « film d'auteur » – qui opposent le formatage au *regard* de l'auteur (équivalent dans le documentaire de la *vision du monde* du démiurge de la fiction). Du coup, seul ce « regard » fait foi, ce qui, outre le paradigme individualiste et postromantique discutable qu'il charrie, peut conduire à une forme de malentendu, car ce que nous apprend cette enquête sur le format est que le problème se situe précisément dans l'affrontement entre des conceptions antagonistes du *collectif* (du public au nom duquel on défend telle ou telle forme) et non dans la tension entre une subjectivité qui cherche à s'exprimer et un « système » (industrie, médias...) qui l'en empêche. La définition du « documentaire de création » comme antithèse du format, et réciproquement, reconduit

29 « Ah, un peu de folie Verhoeven dans le paysage formaté hollywoodien sera bienvenue ! » (à propos d'un projet en cours de Paul Verhoeven, *The Hidden Force*, post du 24 août 2010).

donc un paradigme artistique, alors même que Vigo, l'inventeur du célèbre « point de vue documenté », souvent cité pour soutenir cette revendication dans le monde professionnel du documentaire, soulignait que le documentaire « s'il n'engage pas un artiste, engage du moins un homme. Ceci vaut bien cela »³⁰, marquant la priorité de l'engagement social sur les choix formels, ou, plus exactement, soulignant que les choix formels découlent du projet proprement politique qui vise à sensibiliser le public à certains enjeux sociaux. Rappelons-nous, dans *À propos de Nice. Point de vue documenté* (1930), la façon dont Vigo se sert du thème du carnaval pour critiquer l'ordre social et montrer la pauvreté qui côtoie les fastes de la Promenade des Anglais : en juxtaposant par le montage des scènes de luxe et de misère, il propose une sorte de montage carnavalesque, c'est-à-dire que le potentiel critique du carnaval (renversement momentané de la hiérarchie sociale) est passé dans le montage lui-même.

C'est donc en mettant en avant la vocation sociale et politique du documentaire comme *source des choix formels* que le film documentaire peut à la fois emprunter une forme reconnaissable, donc partageable par le maximum de spectateurs, tout en introduisant une dimension originale dans le traitement du sujet proposé. Faire incarner des paroles entendues dans un planning familial par des actrices françaises célèbres (Nicole Garcia, Béatrice Dalle...), dans le film *Les Bureaux de Dieu* (Claire Simon, 2008), peut paraître une concession au *star-system*, mais c'est peut-être un moyen intéressant, notamment en confrontant ces vedettes à des acteurs non professionnels de réinstaurer une part d'imprévu et d'ajustement dans les dialogues, de faire entendre des paroles qui doivent nécessairement demeurer anonymes, selon la logique même de confidentialité du planning familial. Ce dispositif creuse une nouvelle forme de documentarité et favorise une meilleure diffusion du film, et donc une possibilité de sensibiliser un public plus large aux enjeux sociaux et politiques du planning familial, tout en introduisant une tension intéressante avec les codes documentaires traditionnels (qui excluent habituellement le recours à des comédiens)³¹.

Une seconde leçon que l'on peut tirer de ces aventures du format dans le domaine documentaire est liée au travail de décantation des agencements qui peut nous inciter à faire la part du format. Si le genre ou d'autres logiques comme le *star-system*, la franchise, et certaines formes de sérialisation comportent une part de format (une préconstruction du public déterminant une réduction des possibles audiovisuels), le format, inversement, est souvent une réduction de l'une ou de plusieurs des conventions encadrées dans ces logiques d'articulation entre formes et public. Comme on l'a vu plusieurs fois, les spectateurs « sauvent » parfois un film ou un programme qui comporte une part d'originalité ou d'invention en discriminant au sein de l'objet audiovisuel une dimension qui répond au format attendu d'une autre dimension qui lui échappe sur un plan différent. Il est en effet de mauvaise méthode sans doute que

30 Jean Vigo, présentation d'*À propos de Nice au Vieux Colombier*, 14 juin 1930, cité dans Luce Vigo, 2002, p. 35.

31 Pour une analyse détaillée de la réception des *Bureaux de Dieu*, voir Soulez, 2013.

de penser *a priori* qu'un objet audiovisuel, et notamment un documentaire toujours en prise avec l'aléa et la complexité du réel, puisse être entièrement, totalement, formaté. De façon réciproque, on peut bien sûr évoquer les documentaires (ou les matériaux documentaires) qui donnent lieu à plusieurs versions ou formats, comme l'exemple de *Reprise* de Hervé Le Roux (1996), dont le producteur Richard Copans retravailla les rushes pour proposer une version plus courte (1 heure 27, soit quasiment le format traditionnel des 90 minutes), dédiée à la case « Grand format » d'ARTE en 1997 : *Paroles ouvrières, Paroles de Wonder*. Comme le souligne Emmanuel Poncet dans *Libération* (27 mai 1997), « on a perdu dans la bataille une bonne partie du mystère, de la poésie qui irriguait la "version longue" [...] [mais] malgré [...] des coupes un peu brutales au début du film, ces paroles portent, résonnent toujours avec force », permettant non seulement de fédérer plusieurs publics mais aussi de trouver le cas échéant de nouvelles vertus (certains spectateurs ayant trouvé la recherche romantique de la jeune femme révoltée un peu artificielle, peuvent préférer un film plus court qui n'est pas... formaté... par une convention narrative plus ou moins inspirée de la fiction...).

Dans une autre perspective, la possibilité de créer un format original sous la forme d'une collection peut apparaître, du côté de la production comme de la réception, comme une façon de répondre à l'inquiétude quant au risque que comporte toute production audiovisuelle en installant une forme de stabilité du modèle économique, des relations professionnelles³², tout en garantissant une sorte de confort de la reconnaissance au spectateur, en faisant remonter dans le format lui-même les paramètres de l'originalité. Celle-ci alors ne sera plus attribuée au film seul, mais à la collection elle-même³³, phénomène que l'on repère aujourd'hui aisément dans le champ des fictions avec les séries « originales » ou « innovantes » des dernières années (appelées parfois « néo-séries »), à la hauteur des attentes et des exigences produites par plus de cinquante ans de fiction télévisuelle. Conformément à la capacité spectatorielle de s'interroger sur les manières dont se structure l'agencement formel (sémiotique de la réception), il y a donc une *plasticité* du format (sémiotique de la production), et celle-ci peut s'articuler au besoin de renouvellement qui est, tout autant que la stabilité des formules, au cœur des industries culturelles, comme l'avait montré, il y a longtemps déjà, Edgar Morin, en mettant au cœur de sa réflexion l'ajustement réciproque des publics et des industries³⁴.

32 Interventions de Richard Copans (« Créer un format. La collection Architectures (ARTE) ») et de Michel David (« La collection, une réponse au format ? L'exemple du Groupe Galactica ») à la journée d'études « Ce que le documentaire fait au format », INHA, 9 novembre 2010. Dans le cas du Groupe Galactica, il s'agit d'un regroupement de producteurs qui proposent des collections, en unissant leurs forces (et en diminuant d'autant le risque), pour anticiper en quelque sorte la demande de mise en format des chaînes afin de faire en sorte que la régularité formelle échappe pour une part au format.

33 Dans son ouvrage sur *La Télévision d'auteur* (2 volumes, 2003-2004), Françoise Berdot évoque de la même façon les collections de La Sept-Arte comme *Palettes* ou *Contact*, dont les « auteurs » sont aussi ou principalement les responsables des collections qui déterminent la ligne éditoriale.

34 « La contradiction invention/standardisation est la contradiction dynamique de la culture de masse. C'est son mécanisme d'adaptation aux publics et d'adaptation des publics à elle. C'est sa vitalité. » (Morin, 1975, p. 36)

Mais, à la différence de la série fictionnelle, la collection documentaire demeure un lieu généralement plus ouvert, chaque objet de la collection pouvant conserver une dimension qui exprime à sa manière le format, en lien avec le sujet même du film concerné, là où il est beaucoup plus difficile de faire évoluer le caractère d'un personnage fixé une fois pour toutes dans la bible d'une série (sauf à entrer dans une logique parodique). Ce n'est peut-être pas un hasard si un certain nombre de collections qui ont connu reconnaissance et longévité portent sur les arts plastiques, dans la mesure où le travail sur le format dans une collection s'apparente d'assez près aux œuvres répondant à un « programme iconographique » de la peinture traditionnelle, les mécènes et les historiens de l'art d'aujourd'hui remettant leurs pas, comme à l'envers (pour analyser l'œuvre), dans ceux des commanditaires et des érudits qui, du temps de l'œuvre, avaient mis en place le sujet et les instructions que le peintre devait suivre (jusqu'à déterminer parfois l'agencement – la *dispositio* – interne des différents motifs présents sur la toile).

La plasticité du format peut aller jusqu'au respect plus ou moins apparent d'un certain nombre de ses objectifs affichés de direction du spectateur, tout en lui donnant une orientation, voire une torsion, qui s'apparente à une forme de réflexivité autocritique. Ainsi, en s'inscrivant dans le format d'une émission documentaire de 52 minutes, le magazine *Cut Up* sur ARTE (2009-2011) avait utilisé en ce sens le format de la présentation télévisuelle des magazines et de la voix off documentaire, pour confier à un Jacky Berroyer jouant au pitre-philosophe le soin d'introduire par des commentaires mi-didactiques, mi-drolatiques, des assemblages plus ou moins hétéroclites de courts métrages documentaires autour d'un thème de réflexion (« La jeunesse », « La voiture », « L'argent »...). L'apparition de photos du « présentateur » grimaçant de façon non synchrone avec sa voix donnait le ton d'une émission fondée sur le pouvoir de révélation documentaire de la juxtaposition et de l'entrechoquement de fragments appartenant à des univers documentaires variés (du témoignage sur dessins à la prise sur le vif, en passant par le film de montage), plus ou moins structurés par le commentaire du présentateur et l'idée de variations autour d'un thème. Il s'agissait donc d'un nouveau format d'émission programmant un type de production à venir pour le magazine (la moitié environ des courts métrages était originaux, réalisés pour l'émission), mais fondé sur la déformation d'un précédent format et suscitant une réflexion tout sauf anodine sur la représentation du réel et les clichés qui font écran.

Conclusion

Ces deux pistes de réflexion – penser la dimension politique comme source des choix formels et penser la plasticité du format (contre sa rigidité *a priori*) – peuvent se combiner et s'avérer complémentaires, l'une se situant sur le front de la dimension implicitement politique (idéologique) de toute stabilisation formelle (ce qu'Adorno appelait les « patterns » de la culture de masse), l'autre

se situant au cœur de l'assemblage pour insuffler aux agencements standards les potentialités d'une plasticité formelle momentanément figée, mais qui ne demande qu'à être réactivée. Dans le premier cas, on maintient une définition du documentaire comme alternative aux représentations ordinaires, en explicitant la force proprement politique (au sens du politique et non de la politique) des choix formels, permettant de se situer sur le même plan que le format dans sa dimension idéologique (généralement conservatrice), en faisant apparaître *a contrario* cette dimension par une proposition qui la met au jour. Dans le second cas, il s'agit en quelque sorte de lutter avec les armes de l'adversaire en s'appuyant sur l'expertise des spectateurs tels que les ressources argumentatives les font apparaître (donc, potentiellement, sur une attention plus forte du public et sur une plus large gamme de spectateurs), en redynamisant les formes endormies dans le format lui-même pour créer des écarts en lien avec les enjeux propres aux films documentaires (enjeu didactique, interrogation sur le discours lui-même, mise à distance des formes figées comme étape vers la mise à distance des représentations figées, etc.).

Les mêmes questions se posent, bien sûr, dans le sous-champ du web-documentaire, même si les marges de manœuvre paraissent actuellement plus grandes étant donné le caractère moins figé des structurations audiovisuelles. Ainsi, sans parler de certains webdocs qui tendent vers le diaporama de témoignages, ou qui reposent sur un reportage photographique mis en arborescence, on repère déjà un certain nombre de récurrences conventionnelles comme la navigation à trois entrées par exemple (lieux, thèmes, personnages) qui préconstruit le réel d'une certaine façon. Tout se joue donc pour les webdocumentaires dans la façon dont l'interface va, ou non, proposer une façon nouvelle de penser le rapport du spectateur-internaute au « réel » documentaire visé, c'est-à-dire la façon dont l'interface incarne et met en acte le partage avec l'internaute d'un point de vue documenté. Le rôle de l'auteur se déplace alors (sans nécessairement disparaître, voir le cas de David Dufresne qui fait partie des rares « auteurs » identifiés par le public, sans doute en raison de sa notoriété préalable comme journaliste de *Libération*), mais le changement de média n'est qu'une façon nouvelle de poser la question du format. On peut souligner notamment que ce qui était implicite dans le format audiovisuel traditionnel – la relation au public – devient ici le cœur même du projet documentaire qui se fonde alors sur les savoirs déjà acquis par le spectateur mais aussi sur son engagement propre par rapport aux enjeux soulevés par les documents : là où le montage conduit le spectateur d'un bout à l'autre du film, le parcours de l'internaute au sein de la plateforme, son engagement dans l'interface, peut être motivé par son engagement pour la cause sous-jacente aux enjeux présentés par le webdoc³⁵.

Si l'on y regarde de plus près, dans l'histoire des relations entre télévision et documentaire, l'apparition de la critique du format et son élargissement

35 Pour un développement sur ce point, voir Soulez, 2014, p. 125-136.

peuvent donc être vus comme le moment d'une prise de conscience d'un certain nombre d'enjeux liés à l'existence d'une parole documentaire dans l'espace public, celle aussi d'une prise en compte possible des capacités et des attentes spectatoriennes. Comme si tout ce qui était depuis toujours la part maudite du documentaire (paternalisme, commande, propagande, etc.) apparaissait cette fois exposé en plein jour grâce aux logiques télévisuelles, mais en impliquant cette fois les spectateurs qui n'ont pas manqué de renvoyer la balle. Il reste à observer comment le monde professionnel du documentaire pourra se saisir de cette potentialité critique, qu'il a contribué à mettre en mots et en images, pour la transformer à son tour en nouvelles formes d'enquête et de relation au public.

RÉFÉRENCES

- Adorno, T. et Horkheimer, M. (1974). *Dialectique de la raison. Fragments philosophiques* (E. Kaufholz, trad.). Paris, France : Gallimard. [Ouvrage original publié en 1947 sous le titre *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam, Pays-Bas : Querido Verlag].
- Altman, R. (2009). *Film/Genre* [1999]. Londres, RU : BFI.
- Barreau-Bouste, S. (2011). *ARTE et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*. Lormont, France : Le Bord de l'eau.
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*, 4, 40-51.
- Beylot, P. (dir.). (1997). *CinémaAction*, 84, « Les magazines de reportages à la télévision ». Condé-sur-Noireau, France : Corlet.
- Berdot, F. (2003 et 2004). *La Télévision d'auteur* – 2 volumes. Lyon, France : Aléas.
- Bocard, B (dir.). (1997, mars-avril). *Dossiers de l'audiovisuel*, 72, « Le documentaire, du grand aux petits écrans ». Bry-sur-Marne, France : INA.
- Chalvon-Demersay, S. (dir.). (1998, printemps). *Quaderni*, 35, « Les publics : généalogie de l'audience télévisuelle ». Ivry-sur-Seine, France : Sapientia.
- Chambat-Houillon, M. F. (2009). Quand y a-t-il format ? Dans E. André, F. Jost, J. L. Lioult et G. Soulez (dir.), *Penser la création audiovisuelle. Cinéma, télévision, multimédia* (p. 243-252). Aix-en-Provence, France : Publications de l'Université de Provence.
- Comolli, J. L. (2004). *Voir et pouvoir. L'Innocence perdue*. Paris, France : Verdier.
- Comolli, J. L. (2001, novembre). Rencontre avec Jean-Louis Comolli – Propos recueillis par Jean-Michel Mariou pour l'association Le Banquet. Récupéré du site http://www.editionsverdier.fr/banquet/rencontre_avec_jean-louis_comolli.htm
- Hennebelle, G. et Prédal, R. (dir.). (1987). *CinémaAction*, 44, « L'influence de la télévision sur le cinéma ». Condé-sur-Noireau, France : Corlet.
- Jeanneau, Y. (dir.). (2009). *Combats documentaires. 20 ans d'histoires vraies / Documentary Battles. 20 Years of True Stories*. La Rochelle, France : Sunny Side of the Doc.
- Jullier, L. (2005). *Star Wars. Anatomie d'une saga*. Paris, France : Armand Colin.
- Jullier, L. et Leveratto J. M. (2010). *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*. Paris, France : Armand Colin.
- Kilborne, Y. (2011). Le petit écran, média indépassable ? Du statut de la télévision chez les cinéastes documentaristes. *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, 12 (1), 95-105.
- Krieg-Planque, A. (2009). *La notion de « formule » en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*. Besançon, France : Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Mehl, D. et Pasquier, D. (dir.). (2004). *Réseaux*, 126, « Figures du public ». Issy-les-Moulineaux, France : CNET.
- Moine, R. (2002). *Les Genres au cinéma*. Paris, France : Armand Colin.
- Morin, E. (1975). *L'Esprit du temps – Tome 1 : Névrose* [1962]. Paris, France : Gallimard.
- Moulet, L. (2002). Le film de cinéma à la télévision : la question des formats. Déformations, hiatus, béances et sutures. Dans L. Creton (dir.), *Le Cinéma à l'épreuve du système télévisuel* (p. 151-159). Paris, France : CNRS.
- Poncet, E. (1997, 23 mai). « Paroles ouvrières, Paroles de Wonder », version écourtée de « Reprise », documentaire d'Hervé Le Roux. C'est toujours ça de « Reprise ». *Libération*. Récupéré de http://www.libération.fr/medias/1997/05/23/arte-22-h-10-paroles-ouvrieres-paroles-de-wonder-version-ecourtee-de-reprise-documentaire-d-herve-le_204793
- Repiton, I. (2013, août). « Le documentaire cherche sa voie dans un paysage télévisuel mutant ». *E-dossier de l'audiovisuel*. Récupéré le 5 novembre 2013 de <http://www.ina-expert.com/ina-expert/site-fr/ina-expert-ac/publications/e-dossiers-de-l-e-dossier-le-le-documentaire-cherche-sa-voie-dans-un-paysage-televisuel-mutant>
- Roux, D. (2005). Résistance du consommateur : un état de l'art sur les formes de réponses adverses au marché et aux firmes. Conférence à l'ESCP récupérée le 12 juillet 2013 de http://www.escp-eap.net/conferences/marketing/2005_cp/Materiali/Paper/Fr/ROUX.pdf
- Sauguet, E. (2007). La diffusion des films documentaires. La construction des frontières d'une activité artistique (enquête). *Terrains & Travaux*, 13, p. 31-50.

Schaeffer, J. M. (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*. Paris, France : Seuil.

Schmitt, T. (2002). Le cinéma documentaire à la télévision. Dans L. Creton (dir.). *Le Cinéma à l'épreuve du système télévisuel* (p. 207-217). Paris, France : CNRS.

Soulez, G. (2014). Medien, Internet und Publikum. Der Fall des Interaktiven Dokumentarfilms. Dans W. Pauleit, C. Ruffert, K. H Schmid, A. Tews et S. Odorico (dir.). *Filmerfahrung und Zuschauer. Zwischen Kino, Museum und Sozialen Netzwerken / Film Experience and Spectatorship. Between Cinema, Museum and Social Networks* – Édition allemande comportant une version anglaise sur CD (p. 125-136). Berlin, Allemagne : Bertz+Fischer.

Soulez, G. (2013, septembre). L'art déformé ou l'art des formats ? De la tension entre documentaire et format. *E-Dossiers de l'audiovisuel*. Récupéré de <http://www.ina-expert.com/e-dossier-le-documentaire-un-genre-multiforme/l-art-deforme-ou-l-art-des-formats-de-la-tension-entre-documentaire-et-format.html>

Soulez, G. (2013). Les agrégats délibératifs : et s'il n'y avait pas de "communauté" d'interprétation ? Dans M. Boni, A. Boutang, B. Laborde et L. Mérijeau (dir.). *Networking Images. Approches interdisciplinaires des images en réseau* (p. 119-129). Paris, France : Presses Sorbonne Nouvelle.

Vigo, L. (2002). Jean Vigo. *Une vie engagée dans le cinéma*. Paris, France : Cahiers du cinéma.

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