

L'art déformé ou l'art des formats ?

De la tension entre documentaire et format

Fondateur de l'association des téléspectateurs « Les Pieds dans le Paf » (1988), **Guillaume Soulez** est professeur en études cinématographiques et télévisuelles à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Il dirige le groupe de recherche « La Renaissance de la télévision » au sein de l'Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (Ircav, Paris 3), il est chercheur associé au CNRS. Il travaille en particulier sur le Service de la recherche de l'ORTF (1960-1974), sur les séries télévisées, les nouvelles formes documentaires et les webdocumentaires. Il a dirigé plusieurs numéros de revue, dont « *La télé- réalité : un débat mondial* » (*MédiaMorphoses*, HS n° 1, 2003, avec Guy Lochard), « *Les raisons d'aimer... les séries télé* » (*MédiaMorphoses*, HS n° 3, 2007, avec Éric Maigret) et « *Sérialité : densités et singularités* » (*Mise au Point* n° 3, Revues.org, 2011). Il a publié *Stendhal, le désir de cinéma*, Séguier, 2006 (avec Laurent Jullier) et *Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma, télévision*, PUF, 2011.

La notion de format et la critique du formatage ont fait florès en France depuis plus d'une dizaine d'années à propos tout d'abord du documentaire. Devenu synonyme des différentes formes de standardisation imposée au documentaire par la télévision, il est aussi devenu le nouveau nom pour critiquer la standardisation dans tous les genres audiovisuels. La notion de formatage émerge publiquement au tournant de l'année 2000 dans le discours des documentaristes, en particulier pour marquer leur déception à l'endroit de La Sept se banalisant en devenant Arte et, plus généralement, leur opposition face au média télévision, leur principal financeur et voie d'accès à la reconnaissance, qui ouvrait alors les vannes à la télé-réalité et à la démesure de sa prétention au « réel ». S'appuyant sur des travaux menés depuis des années autour de ces notions et de leurs enjeux, Guillaume Soulez retrace leur histoire et en décrit toutes les facettes selon les acteurs. Sans oublier le spectateur, sa résistance à la standardisation et le développement d'une culture audiovisuelle. Une bonne nouvelle pour la prise de conscience des enjeux liés à la parole documentaire dans l'espace public.

Depuis longtemps déjà, le documentaire est tiraillé entre son projet politique et culturel (faire voir — et entendre — le monde autrement que nous le voyons et entendons par habitude ou paresse intellectuelle) et son mode de financement et diffusion principal (la télévision). Même un documentaire auto-produit ou « pour les festivals » est pris dans une logique plus générale qui structure le champ professionnel mais aussi la réception, l'idéal dominant du documentaire étant d'être un film à la fois élaboré sur le plan politique et abouti sur le plan formel, tout en touchant le maximum de (télé-)spectateurs. Même le webdocumentaire a affaire à cette logique, dans la mesure où de nombreux acteurs ou partenaires du documentaire pour le Web sont les diffuseurs télévisuels eux-mêmes, à commencer par Arte. Ces dernières années, depuis le tout début des années 2000 environ, cette tension qui s'est développée au cours des années 1990, a pris le nom de « formatage ». Cinéma (ou télévision) d'intérêt public, le documentaire serait contraint, paradoxalement au nom de l'« audience », à des compromis intenables à rebours de son projet même. « Laboratoire » des documentaires futurs, ce qui pourrait favoriser en sens inverse une certaine prise de risque, le webdocumentaire pâtirait aussi du poids du prisme journalistique (de nombreux webdocs sont produits ou coproduits et diffusés en ligne par des organes de presse, comme *Le Monde*, par exemple).

Le format, une notion qui a fait florès en France

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, modèles narratifs favorisant la mise en avant d'une histoire (*story*) — voire d'un « héros » documentaire (une forme de biopic documentaire, parfois) qui simplifie la complexité des interactions sociales —, sujets « porteurs » au détriment de thématiques faiblement audibles dans l'espace public, etc., le documentaire se trouverait dénaturé par un ensemble de contraintes qui visent à le rendre accessible, forcément actuel et digeste. Les tenants d'un documentaire plein et entier ne sont pas les seuls à lutter contre les contraintes (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 *Combats documentaires (1)*. Si l'on met de côté les 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 sensé sait 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 exigeants est, en dépit de ces contraintes, qu'une signature d'auteur émerge progressivement, qu'un documentaire rencontre un succès critique et/ou public, qui permet, en rééquilibrant un peu le rapport de force, de laisser davantage de latitude au film suivant, en desserrant l'étau du format.

Une partie de la mise en question autour du format vient justement des attentes fortes, en contexte européen (et particulièrement en France, eu égard à la tradition de la télévision publique et au soutien public au cinéma), à l'égard des diffuseurs publics, 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 dire. 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.

Paradoxalement, il est nécessaire également de rappeler que cette tension est liée au développement sans précédent du documentaire ces dernières années : « 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 » (2). La notion de « format » est à comprendre paradoxalement en lien avec le succès (relatif au regard d'autres genres à la télévision) du documentaire : au milieu des années 2000, « ce ne sont plus les documentaires qui gagnent le prime time, c'est le prime time qui formate des projets dont les sujets pourraient toucher le grand public » (3) (je souligne). Notre propos n'est pas ici de développer cet aspect mais il est souvent utile de garder en mémoire que le contexte qui nous intéresse dans cet article — 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 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. Un petit retour en arrière peut être utile de ce point de vue, avant d'envisager précisément le format du point de vue de la réception, manière de quitter le sempiternel affrontement entre auteurs et

diffuseurs, via les producteurs, pour donner un peu la parole à ce « public » au nom duquel le format est bien souvent imposé. 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 (4).

Petite histoire du « format »

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 : à notre connaissance, on peut dater son émergence et sa rapide diffusion des années 2000-2001, sous la double conjonction du développement de la télé-réalité (l'arrivée en France en avril 2001 de *Big Brother* sous le nom de *Loft 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 un double sens, technique et commercial. Le format renvoyait d'abord (et renvoie encore) à la taille de l'écran (format de projection), à la taille de la pellicule (8 mm, 16 mm, 35 mm), ainsi que, 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 »...). Il renvoyait 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 pays (5). 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 d'Hollywood notamment, a trouvé là une forme de matérialisation emblématique, « franche », comme le disait Roland Barthes 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. C'est sur cette base que Jean-Louis Comolli établit la relation entre télé-réalité et formatage du documentaire en 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 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. » (6)

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 qu'on peut définir 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 (7), 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 qu'on 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 1970-1980 (8). 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, 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 un moment de diffusion assez intense 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 3 h 30 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 atypique (9). L'épisode 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 « docusoap » 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 » (10).

Que désigne-t-on à travers la notion de « format » ?

Ainsi, 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 télévision (11), cette notion émerge 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 d'accès à la reconnaissance critique et publique. La dimension technique du format (notamment la 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, plus la 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 émerger un point de vue singulier ou critique (12). Dans le discours professionnel, le « formatage » sert alors de catégorie (parfois commode) pour 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 institutions (comme le CNC / Centre national du cinéma et de l'image animée dans le cadre de l'aide à

l'écriture). Réceptacle de toutes les aliénations formelles possibles, le format permet de désigner en creux, plutôt que positivement (il est en effet quasiment impossible d'édicter une norme du documentaire de création sous peine de contradiction dans les termes), ce vers quoi peut tendre l'originalité documentaire.

Régulièrement employée depuis — par exemple, lors de tribunes dans la presse — à l'occasion notamment des festivals documentaires comme celui de Lussas —, 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 culturelles (personne n'ignore aujourd'hui les notions d'origine professionnelle comme celle de *prime time* / première partie de soirée, par exemple). Du coup, elle a connu un double élargissement : le format est d'abord devenu synonyme des différentes formes de standardisation imposée au documentaire par la télévision, mais il est aussi 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 (13). 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 télévision), en passant par la question des genres, des sujets ou de la mise en scène (14). 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 ».

Le second élargissement à tous les types de productions audiovisuelles apparaît de nos jours dans la presse, chacun peut en faire l'expérience quotidienne, mais aussi, de façon intéressante dans le discours des spectateurs qu'il est beaucoup plus aisé d'étudier aujourd'hui grâce aux forums disponibles sur Internet. Une enquête en novembre 2010 dans les archives du site Allociné.fr, choisi pour son caractère généraliste, permet de bien mesurer cela à partir de l'examen d'une centaine de posts de spectateurs (15). Trois traits principaux ressortent des prises de parole qui utilisent la notion de format : il s'agit d'attribuer une cause « industrielle » à un sentiment de déjà-vu (16); 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 (17)(certains allant jusqu'à considérer que le public lui-même devient « formaté » (18); le format apparaît comme une reconfiguration de la notion de genre (19).

Ce double élargissement et cette diffusion tous azimuts de la notion de format atteste d'une capacité de résistance des spectateurs à la standardisation, alors même que le format est édicté par les chaînes au nom du public (20). Il témoigne d'une compétence nouvelle, liée au développement d'une culture audiovisuelle au fait des logiques industrielles, permettant aux spectateurs d'évaluer leur position de consommateur des industries culturelles, quitte 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 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 justement de revisiter l'histoire du cinéma et de la télévision en soulignant la part de format de certains genres à succès.

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, de même 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 actoriels (21), en puisant dans leurs expériences préalables et en comparant les films et productions 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 qu'en chacun de nous existe une capacité de délibération des images et des sons qui intègre tout à fait la dimension économique et souvent politique du cinéma et de la télévision (22). Ce que désigne plus précisément la notion de format est la capacité des spectateurs à identifier au sein des agencements eux-mêmes (23) le poids des conventions industrielles et commerciales (quitte à faire des erreurs d'attribution !). La critique des médias aujourd'hui banalisée, la pratique ordinaire des moyens d'enregistrement et de diffusion audiovisuels — qui

rend sensible de facto aux choix narratifs, au choix de cadrage et de montage, voire aux enjeux de diffusion (notamment via le téléphone portable connecté) —, les formations à l'image et l'éducation aux médias largement répandues, la répétition des recettes de la télé-réalité avec leurs dosages plus ou moins réussis de différents composants 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.) fournissent tous les éléments utiles aux spectateurs pour affiner leur goût, tout en développant chaque jour davantage leur expertise (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 écran.

Format et documentaire : quelles perspectives ?

Quelles leçons en tirer alors pour penser à nouveaux frais la rencontre entre documentaire (exigeant), télévision et public ? Notre hypothèse est que la notion de format a accompli un cycle complet (une révolution au sens astronomique), 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 — à travers les films et les programmes de télévision qu'on lui propose (24). 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 cœur 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 critique 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 — ce ne serait plus tellement vrai aujourd'hui étant donné sa

banalisation et son discrédit à ce niveau-là chez quasiment tous les spectateurs, le fait qu'elle est devenue « un genre parmi d'autres » — a pu prétendre montrer au début « la » réalité brute grâce au filmage permanent, c'est-à-dire réduire la pluridimensionnalité du « réel » à *une* réalité). 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 (25). Mais, resituée dans le champ documentaire, la critique du formatage présente à l'inverse plusieurs risques. Premièrement, en simplifiant le rôle des conventions et en tendant à stigmatiser le compromis comme une abdication face aux lois du marché, elle en vient à minimiser la part inéluctable d'inscription de tout film ou de tout programme de télévision dans un processus de reconnaissance par le spectateur (un « horizon d'attente textuel », dit-on dans la théorie littéraire, fait notamment des règles de genre mais aussi plus simplement de l'ensemble de la tradition littéraire qui précède une œuvre quand elle apparaît) qui rend possible l'identification de l'objet audiovisuel, ne serait-ce que la différence entre un film documentaire et un autre type de film. Du coup, seul le regard de l'auteur fait foi, ce qui, outre le paradigme individualiste et post-romantique discutable qu'il charrie, peut conduire paradoxalement le film à ne s'adresser qu'aux spectateurs semblables au documentariste lui-même, alors que la leçon du format est que le problème se situe précisément dans l'affrontement entre des conceptions antagonistes du collectif (du public) et non dans la tension entre une subjectivité qui cherche à s'exprimer et un « système » qui l'en empêche. La définition du « documentaire de création » comme antithèse du format, et réciproquement, reconduit, on l'a vu, ce paradigme artistique, alors même que Vigo, l'inventeur du célèbre « point de vue documenté » souvent cité pour soutenir cette revendication, soulignait que le documentaire, « s'il n'engage pas un artiste, engage du moins un homme. Ceci vaut bien cela. » (26), 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. D'où, dans *À propos de Nice*, 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 (à ne pas confondre bien sûr avec une forme d'activisme direct, sauf à condamner le documentaire à n'être que du cinéma militant (27)) 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...) 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 pour ré-instaurer 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 (28). 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).

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 (29) et certaines formes de sérialisation comportent une part de format (une pré-construction du public déterminant une réduction des possibles audiovisuels), inversement le format est souvent une réduction de l'une ou de plusieurs des conventions encastrées dans ces logiques d'articulation entre formes et public. De nombreux spectateurs « sauvent » 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 qui lui échappe sur un plan différent. Il est en effet de mauvaise méthode sans doute que 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), à partir des rushes duquel Richard Copans, le producteur, proposa une version plus courte (1 heure 27, soit quasiment le format traditionnel des 90 minutes) pour la case Grand Format d'Arte en 1997, *Paroles ouvrières, Paroles de Wonder* : « On a perdu 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 » (31), permettant de trouver non seulement plusieurs publics mais de trouver le cas échéant de nouvelles vertus (certains spectateurs ont trouvé la recherche romantique de la jeune femme révoltée un peu artificielle et peuvent préférer un film plus court qui n'est pas... formaté ? par une convention narrative plus ou moins inspirée de la fiction...).

Mais, d'une façon qui touche peut-être davantage à la fois aux enjeux du format et du documentaire, nous avons pu évoquer, lors d'une journée d'études en novembre

2010, la possibilité de créer un format original sous la forme d'une collection (32), c'est-à-dire de répondre à l'inquiétude quant au risque que comporte toute production audiovisuelle en installant une forme de stabilité du modèle économique, des relations professionnelles, de la forme audiovisuelle attendue, etc., tout 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-même (33), 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. Il y a donc une plasticité du format, 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 (34). 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 toute 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 devaient 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 formatage 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 originale, réalisée 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.

Politiques de la forme (en guise de conclusion provisoire)

Ces deux pistes de réflexion — penser la dimension politique comme source des choix formels et penser l'autre facette du format, sa plasticité (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, il s'agit de tenir bon sur 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 et, du coup, la rend intenable au moins pour le cas concerné (et peut-être au-delà), sauf à renoncer précisément à la perspective documentaire (35). Dans le second cas, il s'agit en quelque sorte de lutter avec les armes de l'adversaire en s'appuyant sur les ressources délibératives des spectateurs (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 webdocumentaire, même si les marges de manœuvre sont 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 pré-construit 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 webdoc (36).

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 peut donc être vue, paradoxalement, comme une bonne nouvelle, celle 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 retourner la balle. Il reste au monde professionnel du champ documentaire à transformer cette potentialité critique, qu'il a contribué à mettre en mots et en images, en nouvelles formes d'enquête et de relation au public.

Guillaume Soulez, Professeur, Ircav, Université Sorbonne-Nouvelle-Paris 3, septembre 2013

1. Yves Jeanneau (dir.), *Combats documentaires. 20 ans d'histoires vraies/Documentary battles. 20 years of true stories. Sunny Side of the Doc 1989-2009*, La Rochelle, Éditions Sunny Side of the Doc, 2009.

2. Ibidem, p. 17. De façon significative, Yves Jeanneau cite ici un texte de lui-même de 1997 qui désigne le format — sans employer le mot qui n'a pas encore cours — à travers la notion de « standardisation ».

3. Ibidem, p. 40.

4. Cet article est en partie inspiré d'une communication à la Journée d'études *Ce que le documentaire fait au format* que j'ai organisée à l'Institut national d'histoire de l'art (Inha), avec le concours de Yann Kilborne (Bordeaux 3) et de Thomas Schmitt (producteur et chercheur à Paris 3), le 9 novembre 2010 (journée organisée dans le cadre du groupe de recherche «

Renaissance de la télévision » de l'Institut de recherches sur le cinéma et l'audiovisuel - Ircav - de Paris 3), c'est aussi une variation et un prolongement. Une partie des communications de cette journée va paraître avec un autre ensemble de texte sur l'intermédialité (concernant en particulier le webdocumentaire) sous la forme d'un numéro de la revue MEI en 2014.

5. 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.

6. Jean-Louis Comolli, entretien avec Jean-Michel Mariou pour l'association *Le Banquet*, juillet 2001. Consultable en ligne à l'adresse suivante : « [Rencontre avec Jean-Louis Comolli](#) ».

7. Sur cette « conscience du fonctionnement de son propre regard » chez le spectateur, dans une version peut-être moins tragique qui peut déboucher sur une critique ordinaire des fabrications médiatiques de la célébrité : Guillaume Soulez, « Télé notre regard », *Communications*, n° 75, Paris, Seuil, 2004, pp. 229-241.

8. Peter Watkins rassemble ses enseignements (à l'Université de Columbia et en Nouvelle-Zélande notamment), interventions et écrits dans *Media Crisis* en 2003, publié en 2004 en français (Paris, éditions Homnisphères, 2e édition en 2007). Dans « La Face cachée de la Lune », écrit en 1997 à l'occasion du 75e anniversaire de la BBC, Watkins date l'invention du terme de « monoforme » d'une vingtaine d'année. Voir une traduction française du texte sur un site libertaire : [Offensive, site d'offensive libertaire et sociale](#).

9. La version par Watkins de ses relations avec Arte au sujet de *La Commune* est disponible sur son site : [Peter Watkins -La Commune](#). Il y fait explicitement le lien avec la domination de la « monoforme » sur la chaîne franco-allemande.

10. Sur l'évolution du monde professionnel du documentaire (la catégorie de « documentaire de création » mise au point notamment par la CNCL (Commission nationale de la communication et des libertés, ancêtre du CSA), le formatage ou la déception à l'endroit de La Sept-Arte), plusieurs travaux académiques récents ont été publiés. Voir par exemple d'Emilie Sauguet : « La diffusion des films documentaires. La construction des frontières d'une activité artistique (enquête) », *Terrains & Travaux*, n°13, ENS Cachan, 2007, p. 31-50 et sa contribution dans le volume de *MEI* à paraître évoqué supra.

11. Voir à titre d'exemple les deux numéros de *CinémAction* à dix ans d'intervalle sur « *L'influence de la télévision sur le cinéma* » (n° 44, Paris, Le Cerf, 1987) puis sur « *Les magazines de reportages à la télévision* » (n° 84, Paris, Le Cerf, 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).

12. Arte a entériné ces dernières années la logique du format (voir la présentation de ses lignes éditoriales dans la partie de son site adressée aux professionnels (Arte Pro), mais 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 23 heures, intitulée justement « Grand Format » et présentée ainsi : « 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. »

13. « Une sélection française affranchie des formats télévisuels », Paris, *Le Monde*, 5 mars 2004, p. 29.

14. Une phrase 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 ».
15. Allociné.fr archivant aussi les critiques Presse des films, on trouve également de nombreuses occurrences de « format » », « formaté » ou « formatage », quel que soit le support, du *Journal du Dimanche* aux *Cahiers du cinéma*.
16. « À l'image de nombreuses productions Disney, cette série est « ultra-formatée », à propos de *Phénomène Raven*, post du 22 août 2010.
17. « *Les Petits Mouchoirs* est donc très attendu comme un parfait cas d'école du cinéma formaté, fait pour plaire », post du 26 octobre 2010.
18. « 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.
19. « Le réalisateur introduit pour la première fois des éléments psychanalytiques dans le genre ultra-formaté du western », à propos de *Billy the Kid*, notice nécrologique d'Arthur Penn signée « OP avec la rédaction d'Allociné », 29 septembre 2010.
20. 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 par Marie-France Chambat-Houillon, « Quand y a-t-il format ? », in *Penser la création audiovisuelle. Cinéma, télévision, multimédia*, Publications de l'Université de Provence, 2009, p. 249.
21. Le *star-system* est vu comme associant systématiquement tel type d'acteur connu à tel rôle, ce qui tend à faire se ressembler tous les personnages alors que les intrigues peuvent être différentes et réclamer une diversité de formes de jeu et d'incarnation.
22. Sur cette capacité de délibération en tout spectateur, je me permets de renvoyer à Guillaume Soulez, « La délibération des images. Vers une nouvelle pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel », in *Communication et Langages*, n° 176, juin 2013, pp. 3-32.
23. On le voit bien avec ce spectateur : « 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.
24. 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, était particulièrement flagrante dans les réactions recueillies par La Médiation des programmes de France Télévisions lorsque Dominique Mehl et moi-même avons fait une enquête en 2003-2004, et elle était soulignée par Geneviève Guicheney dans ses différents rapports de Médiatrice des programmes. Voir le dossier de la revue *Réseaux*, « *Figures du public* », n° 126, Paris, Lavoisier, 2004.
25. Il est frappant de constater, par exemple, que l'on se plaint rarement — en tous cas dans l'espace public — du « formatage » du documentaire animalier, ou même scientifique, qui n'en existe pas moins.
26. Jean Vigo, présentation d'*À propos de Nice* au Vieux Colombier, 14 juin 1930, cité dans Luce Vigo, *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma*, coll. « Les petits Cahiers », Paris, Cahiers du cinéma, 2002.
27. Cette restriction n'est pas une vue de l'esprit, c'est une tendance qu'on observe, qui offre l'avantage, notamment à travers l'autoproduction, de ne pas avoir à rendre des comptes aux diffuseurs, mais qui risque d'enfermer le documentaire dans le secteur militant lui-même, là où

une autre conception du politique vise justement à trouver les moyens d'une adresse plus large, par delà les spectateurs déjà convaincus.

28. *Les Bureaux de Dieu* (Claire Simon, 2008).

29. On trouve sur Wikipedia.fr une définition assez juste et précise de cette notion : « une franchise (ou franchise médiatique) est une propriété intellectuelle incluant personnages, endroits fictionnels et marques commerciales d'un projet médiatique original (souvent dans le domaine de la fiction), tels qu'un film, un projet de littérature, un programme télévisé ou un jeu vidéo. De multiples suites sont généralement prévues lors de la commercialisation d'une franchise. »

30. 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*, post du 15 octobre 2010 ; ou « *When You're Strange*, sous ses allures de documentaire formaté (...) est un vrai film de fan, et c'est sans doute ce qui le distingue du simple reportage biographique type *Tracks* », Jean-Sébastien Chauvin (*Cahiers du cinéma*, n°657, juin 2010), extrait de critique Presse sur Allociné.fr.

31. Emmanuel Poncet, « Arte, 22 h 10. *Paroles ouvrières, Paroles de Wonder*, version écourtée de *Reprise*, documentaire d'Hervé Le Roux. C'est toujours ça de *Reprise* », Paris, *Libération*, 27 mai 1997. Si l'on avait souhaité garder au contraire le caractère de suspense de la recherche de lajeu ne femme (au risque peut-être de l'accentuer), le film initial faisant 3 heures 20 (200 minutes), on aurait pu imaginer aussi un feuilleton documentaire en quatre parties de 52 minutes.

32. Interventions de Richard Copans (« Créer un format. La collection *Architectures* (Arte) ») et Michel David (« La collection, une réponse au format ? L'exemple du Groupe Galactica »). 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. Journée d'études citée plus haut.

33. Dans son ouvrage sur *La Télévision d'auteur* (2 volumes, Lyon, Aléas, 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. », Edgar Morin, *L'Esprit du temps. La névrose*, Gallimard, 1975 (nouvelle édition de l'ouvrage de 1962), p. 36.

35. Précisons qu'il ne s'agit pas de reconduire, en la déplaçant, la distinction entre documentaire et reportage, puisqu'on peut tout à fait envisager, sous certaines conditions, un traitement documentaire de l'actualité. Dans les faits, la plupart des « reportages » n'ont pas le projet de proposer une représentation alternative du « réel » (mais de nombreux « documentaires » ne l'ont pas non plus...), mais la chose n'est pas impossible par principe.

36. Pour un développement sur ce point voir Guillaume Soulez, « *The New Dimension: Media, Internet, and Audience. The Case of Interactive Documentary* », in Winfried Pauleit et alii (eds.), *Spectators? - Between the Cinema and Social Networks* (édition bilingue anglais-allemand), Berlin, Bertz+Fischer, à paraître.