



**HAL**  
open science

## Webdocumentaire et spectateur mutant

Jean-Michel Denizart, Marianne Charbonnier

► **To cite this version:**

Jean-Michel Denizart, Marianne Charbonnier. Webdocumentaire et spectateur mutant : le cas de "Peau d'âne, Demy et le merveilleux", produit par la cinémathèque française. D'un écran à l'autre, les mutations du spectateur, May 2014, Paris, France. hal-01672559

**HAL Id: hal-01672559**

**<https://hal.science/hal-01672559>**

Submitted on 26 Dec 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **WEBDOCUMENTAIRE ET SPECTATEUR MUTANT : LE CAS DE « PEAU D'ÂNE, DEMY ET LE MERVEILLEUX », PRODUIT PAR LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE<sup>1</sup>**

Jean-Michel Denizart et Marianne Charbonnier

### ***Introduction***

Le terme webdocumentaire serait apparu en 2002 au festival organisé par le Centre Georges-Pompidou à Paris (Bolka et Gantier, 2011, p. 118-133) et intitulé : « Les cinémas de demain : le webdocumentaire ». Si ce néologisme a permis de rassembler différents objets audiovisuels interactifs et consultables sur internet sous une même étiquette, il n'a pas toutefois concouru à une meilleure compréhension du dispositif en question.

Comment caractériser le webdocumentaire ? Le terme est d'usage courant dans le monde professionnel. Les différents réalisateurs et producteurs le définissent comme un objet en évolution constante, et par essence : hétérogène. Quand on interroge à ce sujet Caspar Sonnen, spécialiste des nouvelles écritures interactives au Festival international du documentaire d'Amsterdam (IFDA), ce dernier répond : « Il n'y a pas de règles sur le Web, on y invente tout au fur et à mesure, comme au temps des frères Lumière » (Bourdais, 2010). Cette référence au cinéma des premiers temps sous-entend que le web documentaire est un dispositif inédit, héritier de l'histoire de l'art cinématographique.

Cette revendication de « l'invention permanente » ne doit pas nous empêcher de dégager les caractéristiques essentielles du webdocumentaire qui s'instaure selon une double hétérogénéité : celle qu'implique, d'une part, l'aspect multimédia et la variété de types de contenus, et d'autre part, celle issue de la disparité des interfaces et des conceptions interactives et graphiques.

Le spectateur, bénéficiant pourtant d'une forte expérience de l'image séquentielle avec le cinéma, la télévision et la vidéo, ne peut être que déstabilisé face à cette prolifération de formes.

Le principe d'interactivité reste quant à lui un invariant, une caractéristique intrinsèque qu'il faudra nécessairement prendre en compte dans notre analyse. L'interactivité place le spectateur au centre du dispositif et questionne sa nouvelle relation à l'objet : observe-t-on une mutation du spectateur ?

Pour essayer de comprendre le webdocumentaire, nous proposons d'aborder l'un des nombreux projets qui se revendique comme tel : *Peau d'Âne, Demy et le merveilleux* mis en ligne par la Cinémathèque française, en 2013. Celui-ci se compose de deux parties : d'un côté, la découverte du film *Peau d'Âne* (Jacques Demy, 1970), de l'autre, celle de Jacques Demy. Chaque déclinaison bénéficie de deux accès possibles : un parcours libre ou une visite guidée. Ici nous nous intéresserons cependant uniquement à la partie concernant Jacques Demy. Le contenu, qu'il soit en accès libre ou guidé, est composé d'une succession de neuf chapitres, arborant chacun une couleur précise, par exemple « Il était une fois » sur l'enfance de Jacques Demy (vert), ou bien encore « Noir sous la rose » (noir) qui dévoile la profondeur du discours qui se cache sous l'apparente futilité des films de Demy.

---

<sup>1</sup> Travail de recherche bénéficiant du soutien financier du Conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur et de l'Université d'Aix-Marseille.

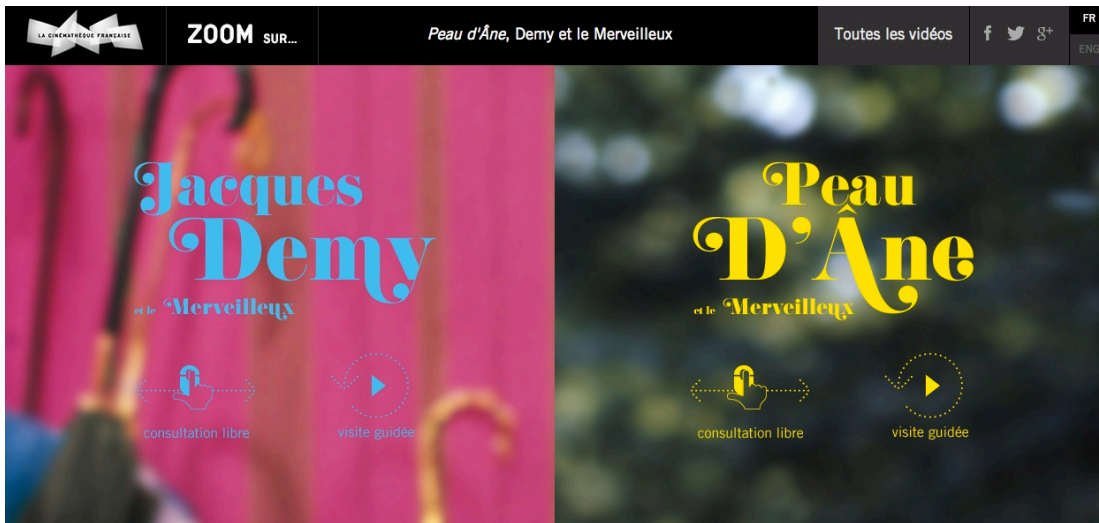


Figure 1 : Illustration *Peau d'Âne, Demy et le Merveilleux* : page de sélection du parcours

Notre objectif est de considérer les mutations du spectateur, entre documentaire et webdocumentaire, à partir de l'analyse de notre objet d'étude. Il s'agira, en se référant notamment aux travaux de Roger Odin sur la fiction et le documentaire, de déterminer les similitudes et les particularités de l'expérience communicationnelle proposée par *Demy et le merveilleux*, comparativement à un documentaire « classique », et d'établir s'il est possible d'en inférer quelques règles globales, permettant de mieux définir le webdocumentaire en général.

### De la sémio-pragmatique

La théorie sémio-pragmatique de Roger Odin est un modèle « heuristique » (Odin, 2006, p. 57-72) de communication ou du moins de « non-communication », dont l'un des axiomes postule que toute production textuelle est décomposable en une somme limitée de modes de production de sens et dont l'ensemble forme notre « compétence communicative » (Odin, 2000, p. 11).

Cet article proposant, dans un premier temps, de déterminer les similitudes et les particularités de l'expérience communicationnelle proposée par notre webdocumentaire comparativement à un documentaire, nous initierons notre démarche à partir des propriétés du mode de lecture « documentarisant » (c'est-à-dire le mode selon lequel les productions documentaires demandent à être lues). Le mode « documentarisant » est constitué par l'ensemble des processus nécessaires à la production documentarisante « visant la communication d'information sur le réel » (Odin, 2011, p. 54). L'une de ses particularités est de n'imposer que peu de contraintes quant aux *mises en forme discursives* mises en œuvre et aux *relations affectives* produites (à l'inverse d'un mode « fictionnalisant » à la forme et à la structure davantage figées). Le mode documentarisant impose toutefois la construction d'un « énonciateur réel interrogeable en termes d'identité, de faire et de vérité » (p. 56) – dénominateur énonciatif commun aux multiples déclinaisons du genre documentaire.

### L'espace de communication : du contexte au faisceau de contraintes

Puisque nous considérerons ici les relations entre webdocumentaire et spectateur, dans une situation de communication où la dimension pragmatique des circonstances de l'interprétation est

fondamentale, il apparaît alors comme déterminant de délimiter le contexte (ou faisceau de contraintes) influant sur le déroulement de la situation considérée. Un exercice délicat, si l'on considère le fait que ces contraintes sont pour le moins nombreuses.

La notion d'« espace de communication » (p. 37-42) propose de « modéliser » ce faisceau. Il s'agit de sélectionner un nombre limité de contraintes régissant le processus de production de sens. L'essentiel étant ici d'afficher clairement les limites que nous avons choisies.

Notre espace envisage donc le cas d'une consultation « classique » sur ordinateur de la réalisation proposée par la Cinémathèque française, intitulée : *Jacques Demy et le merveilleux*<sup>2</sup>. Plus précisément, nous considérons un dispositif informatique (ou opérateur de communication) à travers lequel l'actant émetteur est positionné en tant que concepteur, et l'actant récepteur en tant que spectateur. Ce spectateur, considéré seul devant un dispositif qui contribuerait à son isolement, serait confronté par choix personnel à notre webdocumentaire et à l'une des ces deux déclinaisons : « parcours libre » ou « parcours guidé ». De plus, ce spectateur dont l'implication serait totale (Esquenazi) n'aurait reçu aucune consigne de lecture particulière et développerait ainsi la volonté de s'informer sur le réel (axe de pertinence issu du média lui-même, mais aussi des contraintes externes<sup>3</sup>).

Comme nous l'introduisons plus haut, les contextes et leurs contraintes constitutives sont légion. Nous pouvons citer par exemple les éléments contextuels qui précèdent la lecture et orientent les significations – comme la dimension sociale du choix du contenu – ainsi que les consignes de lecture que le spectateur est en temps normal libre ou non de respecter (dans notre cas, le spectateur du webdocumentaire à l'« implication totale » s'efforcera de s'informer sur le réel et de rester attentif). Si le contexte d'interprétation demeure habituellement, mouvant et diachronique, la finalité de notre espace est bel et bien d'en « fixer artificiellement » le faisceau de contraintes, et, sans pour autant en occulter les éléments constitutifs, de mieux concentrer notre analyse sur les particularités de l'opérateur de communication lui-même, ainsi que sur le « contexte réactionnel »<sup>4</sup> construit au cours de l'expérience.

Interrogations-nous à présent sur l'expérience communicationnelle proposée par le webdocumentaire *Jacques Demy et le merveilleux*, dans le cadre spécifique de l'espace « classique » de communication que nous venons de décrire.

### **Jacques Demy et le merveilleux**

À l'entrée de ce webdocumentaire, un message à l'intention du spectateur apparaît :

Explorez le Merveilleux de Peau d'Âne et d'autres films de Jacques Demy. Redécouvrez l'œuvre du cinéaste, grâce à des documents rares (photos de tournage, croquis), des témoignages inédits de ses collaborateurs, des extraits de films, la recreation des robes couleur de Temps, de Soleil et de Lune, des animations pour le jeune public.

<sup>2</sup>Le webdocumentaire *Jacques Demy et le merveilleux* est consultable à cette adresse : <http://www.cinematheque.fr/zooms/demy/fr/index.php>.

<sup>3</sup> Les contraintes externes tentent de « réduire la différence entre espace de l'émission et espace de la réception. [...] Pour tout ce qui concerne la communication de masse, c'est le rôle des genres qui servent à régler le système d'attente des destinataires en fixant l'axe de pertinence qui sera utilisé lors de la lecture. Raphaëlle Moine parle de « rails génériques » (2002). C'est aussi le rôle des grilles de programmes de télévision ». (Odin, 2011, p. 39).

<sup>4</sup> Le contexte réactionnel se laisse décrire comme un « événement mouvant et évolutif par excellence, compte tenu du rythme de renouvellement des données et des différents interprétants (Peirce) mobilisés par le spectateur, le contexte d'aperception change et se modifie au gré de l'avancée [...] et de l'interprétation du spectateur » (Adjiman, 2002, p. 410).

Le terme « Explorez » invite l'utilisateur à parcourir, fouiller, ausculter le contenu qui lui est proposé, c'est-à-dire à prendre des initiatives, ne pas demeurer passif<sup>5</sup>. Le terme « Redécouvrez » quant à lui, sous-entend que nous connaissons sans doute les films de Jacques Demy, mais que ces derniers seront ici déclinés sous un nouvel angle. Enfin « grâce à des documents » indique que cette réalisation s'appuie sur des pièces « qui apportent un renseignement, une preuve<sup>6</sup> », ce qui conforte l'intention première du spectateur du système que nous considérons, à savoir : s'informer sur le réel. Il s'agira donc bien de consulter divers documents décontextualisés de leur origine dans le but d'apporter une nouvelle lecture de l'œuvre du cinéaste.

Vient ensuite le choix des parcours, « libre », ou « guidé », qui possèdent tous deux un contenu identique – même nombre de chapitres, même agencement et ordonnancement – à un détail près : la version guidée présente une voix off, qui régit et impose au spectateur une temporalité. Les éléments défilent au rythme du commentaire, sans que le visiteur n'ait l'opportunité d'en esquiver un seul, ou de revenir en arrière. Il ne peut se soustraire au flux web qu'à quelques rares moments qui ne laissent qu'une petite part à l'interactivité, avec la possibilité d'afficher un texte caché, mettant le programme en pause. Dans la version libre, au contraire, cette voix n'existe pas et le spectateur gère son propre rythme de lecture.

Notre objet d'étude maintenant introduit, analysons en quoi forme(s) discursive(s) et relation(s) affective(s) de notre webdocumentaire peuvent rejoindre celles mises en œuvre par le mode « documentarisant ».

### **Mise(s) en forme discursive(s)**

Qu'il s'agisse du parcours libre ou guidé, chaque chapitre de ce webdocumentaire se subdivise en différentes pages composites – en ce qu'elles sont constituées de textes, photos, extraits de films, archives INA – et au travers desquelles nous transitons par un glissement latéral, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler le système de défilement proposé sur les tablettes tactiles. De par cette hétérogénéité, il paraît pertinent de s'intéresser à chacun des médias dont nous sommes invités à nous saisir.

Dans les deux parcours, le projet esquisse d'abord les traits d'un récit. Celui dont les prémisses émergent de l'épopée que nous conte Jacques Demy – à savoir comment ce dernier encore enfant, s'est procuré sa première caméra, (chapitre 1) – et qui s'achève, par un cinéaste « devenu grand » (fin du chapitre 2), passé maître dans l'art du plan-séquence et des « mondes sans couture ». De cet élan biographique initial que confèrent d'une part, archives INA, et d'autre part, photogrammes et extraits du film *Jacquot de Nantes* (Varda, 1991), émerge peu à peu un discours. Discours qui prendra ensuite définitivement le pas sur toute narration, à savoir le besoin intime qu'a toujours éprouvé le réalisateur de « transfigurer la réalité », c'est-à-dire de s'en remettre à ce qui nous intéresse ici : *le merveilleux*.

Ce propos prend sa force liminaire dans le premier paragraphe proposé qui se conclut par : « Seul et comme un artisan, il s'invente des mondes, modèles réduits des fantaisies à venir ». L'encart textuel doublé d'une voix off (dans le parcours guidé) sera aussitôt illustré par un split-screen de deux films d'animation réalisés par Jacques Demy dans son enfance. Le premier, aux allures

---

<sup>5</sup> Encore faut-il préciser que nous ne sous-entendons par que le spectateur de fiction ou de documentaire soit passif. Nous considérons le processus interprétatif dans toute sa dimension « active », car, bien qu'il ne se manifeste pas de manière physique, il est le fruit d'une intention. Dans le cadre de cet article, le terme « passif » renvoie à une absence de manipulation de l'interface.

<sup>6</sup> Définition de « document » issue du dictionnaire *Le Trésor de la Langue Française* (TLF).

expérimentales, dépeint une attaque aérienne menée contre le pont de Mauves. Le second, en noir et blanc, met en scène une femme qui, sortant d'une boutique, se fait voler son sac à main.

Si ces différentes vidéos abordées de manière autonome au moment de leur consultation, participent d'une mise en abyme narrative, leur articulation conjointe et leur confrontation avec les éléments précédemment abordés, illustrent le potentiel créatif de Jacques Demy dès son enfance. Sous le poids du contexte réactionnel, un métadiscours portant sur la manière qu'avait déjà le jeune Demy de « substituer à la réalité un monde plus désirable », tend à dépasser les (més)aventures du brigand chapardeur, le bombardement du pont de Mauves, le troque des jouets contre une caméra et les éléments biographiques de *Jacquot de Nantes* (un documentaire dans le documentaire qui prend lui aussi ici, un nouveau souffle).

Les textes des chapitres suivants finaliseront le discours sur la cinématographie de Jacques Demy. Nous pouvons citer par exemple le volet intitulé « Passages » où l'on peut lire :

Le Merveilleux suppose un passage, une passerelle entre deux mondes, à l'image du pont transbordeur qui paraît au générique d'*Une chambre en ville* (Demy, 1982) et transporte les forains au début des *Demoiselles de Rochefort* (Demy, 1967). Mieux qu'un pont routier, trop prosaïque, le pont transbordeur déplace ses passagers dans les airs, comme suspendus et volants.

L'intention de ce texte est bien d'analyser les films de Demy et leur relation au merveilleux, cette fois-ci en tant que passage.

Enfin, photographies et photogrammes remplissent des objectifs purement iconiques (Peirce), voire indiciels, en ce qu'ils sont appréciés pour leurs qualités esthétiques, figurales ou leur capacité à nous renvoyer à un univers : celui de Jacques Demy. Ils concourent ainsi à la construction de *l'espace discursif* sur lequel s'appuie *Demy et le merveilleux*.

Corrélés avec un texte, photos et photogrammes participent cette fois-ci de la construction du discours, comme c'est le cas dans le chapitre « Travestissement ». On y observe deux clichés de *Peau d'Âne*, l'une dans une peau et l'autre dans une robe. Le spectateur a la possibilité de faire « glisser » une photo sur l'autre créant un effet de superposition, ou une photographie s'efface au profit de l'autre, ce qui a pour conséquence de confronter la vie réelle des personnages à leurs rêves les plus enfouis, révélant ainsi toute leur dualité.



Figure 2 : Illustration *Peau d'Âne*, *Demy et le Merveilleux* : page « Travestissements »

En conclusion, quelque soit le parcours (libre ou guidé), nous observons une structure discursive mixte, qui organise différents textes, vidéos, photos ou photogrammes sous forme de récits et, dans une bien plus large mesure, sous forme de discours.

### **Relation(s) affective(s)**

S'il est évident que des éléments aux structures discursives narratives comme *Le pont de Mauves* (Demy, 1944) ou *Attaque nocturne* (Demy, 1958), considérés de manière autonome, modélisent une mise en phase d'ordre narratif (notamment grâce aux ficelles de mise en scène), la question des relations affectives déployées par l'ensemble des médias interconnectés est, quant à elle, plus complexe. Puisqu'il ne s'agit pas ici de faire vibrer le spectateur au rythme des événements racontés, mais plutôt d'éclairer un discours grâce à une suite de documents, le travail affectif mis en œuvre n'est donc pas le même. C'est une véritable « rhétorique discursive » (Odin, 2000, p. 132) qui est développée dans *Demy et le Merveilleux* afin d'en faire adhérer le propos.

Tout d'abord, le choix des extraits vidéo, audio ou iconographiques résulte d'une opération de sélection minutieuse constituant un ensemble pertinent au regard du discours tenu. Par exemple, le plan-séquence issu du film *Les demoiselles de Rochefort* (1967) s'avère particulièrement représentatif de l'univers enchanté de Demy et de son besoin de « transfigurer la réalité ». On y retrouve tous les éléments de sa mise en scène antinaturaliste, souvent proche des codes de la comédie musicale, à savoir des costumes de scène, une musique enjouée, des déplacements chorégraphiés et des décors naturels repeints. De plus, les couleurs utilisées pour chaque chapitre entretiennent pour la plupart un rapport homologique avec leur titre. Par exemple, le chapitre « Menaces » est caractérisé par un rouge vif et persistant. Sa dimension symbolique renvoie notamment, dans la culture occidentale, au sang et à la notion de danger. De même, le chapitre « Le noir sous le rose » met en œuvre un procédé caché, consistant à faire émerger du fond noir, la couleur rose par effet de surbrillance du texte. De manière analogue, l'ajout de transitions permet de faire éprouver presque physiquement à l'utilisateur certains éléments de discours, comme dans le chapitre « Passages » où l'on découvre une colonne de texte qui glisse latéralement. Ce glissement représente la passerelle entre réel et imaginaire ainsi qu'un point de bascule du discours entre l'analyse du merveilleux et sa mise en perspective. On parle alors de « mise en phase discursive » (*Ibid.*).

D'autre part, les archives, parce qu'elles sont traces du passé, ne sont jamais neutres. Elles présentent une dimension affective intrinsèque importante, notamment grâce au « procédé résurrecteur » (Matuzewski, 1898, p. 19). En effet, « Matuzewski pense [...] que les films, en abolissant le temps, permettent de ressusciter les morts, de faire revivre le passé » (Véray, 2011, p. 28).

En outre, si l'étude discursive précédente s'applique aux deux parcours, en ce qu'ils possèdent le même contenu, un plus grand décalage semble cette fois-ci se dessiner entre les procédés affectifs mis en jeu dans le parcours libre et dans le parcours guidé. En effet, la seconde déclinaison de ce webdocumentaire fait intervenir une mise en forme supplémentaire de l'ensemble des textes écrits sous les traits d'une voix off. Celle-ci, au-delà de sa fonction première de marqueur énonciatif additionnel mobilisé au bénéfice du discours (ou plus ponctuellement du récit : « il était une fois »), enjoint le spectateur à se soumettre au rythme qu'elle impose. Cette voix peut être qualifiée d'« acousmètre » (Chion, 1982) en ce que son timbre et sa diction créent une voix-personnage, qui n'est pas sans rappeler la posture du conteur ou de la mère qui s'adresse à son enfant sur ses genoux. Ce statut, comme l'entend Michel Chion, établit alors « une certaine

proximité par rapport à l'oreille du spectateur, une certaine façon d'investir celui-ci, d'entraîner son identification » (p. 54) En acceptant de se laisser ainsi guider, le visiteur est davantage sujet à entrer en phase avec le flux, dans la mesure où il est alors plus difficile de s'y soustraire. Pour peu que celui-ci présente un intérêt particulier pour Jacques Demy – on pourrait ici parler « d'adjuvant discursif<sup>7</sup> » –, il ne devrait avoir aucune difficulté à se sentir projeté dans l'univers du cinéaste.

Enfin, la dimension pédagogique du programme peut également impacter le processus de mise en phase – qu'il s'agisse du texte introductif au webdocumentaire incitant le spectateur à explorer le programme ou du jeu de piste<sup>8</sup> accompagné d'éléments graphiques colorés destinés au jeune public. Cette dimension est d'ailleurs encore plus prégnante dans le parcours libre, car dans cette version, le spectateur est amené à chercher les informations, ne se laissant ainsi bercer par aucun commentaire. S'il est pris au jeu de l'interface, il puise alors les informations contenues dans le webdocumentaire en véritable investigateur. À l'inverse, il a également la possibilité de sommairement feuilleter ce qui lui est proposé, tel un simple curieux de passage. La relation affective développée dépendra donc également du désir d'investissement de l'utilisateur, auquel nous avons volontairement attribué ici un « engagement total ».

Cependant, il nous semble malgré tout que la relation affective se construit plus difficilement dans le parcours libre de par son aspect plus silencieux (pas de voix off) qui diminue la dimension immersive et détache plus aisément le spectateur du contenu.

Si, comme nous l'évoquions un peu plus tôt, le mode documentarisant frappe par la diversité des formes discursives acceptées, force est de constater que nous retrouvons dans *Jacques Demy et le merveilleux* les structures les plus fréquemment utilisées par ce mode de lecture, à savoir discours et récit. De plus, la construction de l'espace discursif concerné ne s'appuie pas sur la construction d'un espace plastique (abstrait), seul frein au processus discursif. Enfin, si l'analyse des relations affectives ne révèle également aucune incompatibilité avec le mode documentarisant (le processus de mise en phase de ce mode restant peu déterminé), il ne faut toutefois pas oublier qu'en plus de la production d'informations, la seule véritable spécificité pesant sur ce mode de lecture se situe au niveau énonciatif.

### Relations énonciatives

À l'inverse d'une fiction où le réalisateur, grâce au processus de fictivisation des pôles de la communication, se cache derrière un unique énonciateur fictif, se dessinent dans le webdocumentaire *Jacques Demy et le merveilleux*, deux types d'instances énonciatrices : tantôt fictive, dans le cadre des quelques récits, et plus majoritairement réelle pour ce qui est des discours construits<sup>9</sup>. L'énonciateur réel des énoncés confère au spectateur – souhaitant s'informer

<sup>7</sup> L'« adjuvant discursif » fait écho à l'« adjuvant narratif » de Roger Odin, qu'il décrit en référence au « star system » comme une marque d'énonciation mobilisée et non pas effacée par le processus de mise en phase narrative (Roger Odin, *De la fiction*, p. 44).

<sup>8</sup> *Peau d'Âne*, Demy et le merveilleux dissimule trois jeux à l'intention des plus jeunes, accessibles par l'intermédiaire d'une iconographie représentant le personnage de la fée du film *Peau d'Âne* (1970).

<sup>9</sup> Lorsqu'il s'agit de visionner des extraits comme *Le pont de Mauves* (1944) ou *Attaque nocturne*, (1958), etc., le spectateur construit un énonciateur fictif, derrière lequel se cache le réalisateur Demy (un réalisateur doté d'une intention de faire semblant, de faire des assertions sans intention de tromper et à qui on ne pose pas de question). Quand il s'empare de *Jacquot de Nantes* (1991) ou de l'ensemble des documents qui composent le webdocumentaire, le spectateur construit un énonciateur réel incarné respectivement par Agnès Varda et la Cinémathèque française.



et faisant face aux propos sur Demy et le merveilleux – la possibilité d'en interroger l'identité, le faire et la vérité des assertions.

À ce stade nous pourrions conclure que l'expérience communicationnelle ainsi proposée par ce dispositif n'est pas bien différente de celle éprouvée face à tout documentaire classique, mais ce serait sans compter sans certaines spécificités énonciatives. En effet, il paraît nécessaire de considérer la particularité du spectateur de webdocumentaire, qui, face à son homologue spectateur de documentaire, bénéficie d'une part d'interactivité. Plus précisément, l'utilisateur que notre système considère dispose dans le parcours libre de la possibilité de naviguer entre les différents documents proposés, c'est-à-dire de devenir maître de l'ordre de consultation des documents. Cette variable influera indubitablement le sens construit : « à travers une arborescence ou un réseau de liens, l'usager peut enfile les perles du collier dans l'ordre qu'il le souhaite, composant à chaque fois un collier original » (Leleu-Merviel, 2002, p. 97-120) ; ce qui sous-tend qu'il existe autant de déclinaisons de notre webdocumentaire (c'est-à-dire autant de contextes réactionnels particuliers), qu'il existe de combinaisons de chapitres ou de visiteurs différents pour actualiser ces combinaisons. Ces dernières s'inscrivent dans une véritable « scénation » (p. 115).

Contraction de « scénario » et « navigation », la *scénation* : « correspond à la structure de l'inscription temporelle et spatiale des fragments dans l'écran et à l'instant de la consultation au cours d'une session interactive ». Parler de scénation c'est considérer que l'utilisateur fait plus que naviguer, c'est prendre en compte un processus de lecture-écriture sans cesse réactualisé en fonction des documents consultés, c'est prendre en compte le processus de construction de sens – c'est-à-dire d'interactivité – qui augmenterait la pluralité interprétative du dispositif dont il est question. Nous nous retrouverions ainsi au-delà de l'*œuvre ouverte* dépeinte par Eco, c'est-à-dire dans une œuvre ouverte et en mouvement, saisissable à n'importe quel moment et dans n'importe quel ordre, mais qui n'en aspire pas moins à conserver une certaine cohérence.

Le spectateur développe la liberté de modifier, à travers sa navigation, l'ordre des médias du webdocumentaire. Cette possibilité nous permet de formuler l'hypothèse, selon laquelle, le récepteur endosse également le rôle de co-énonciateur.

Dans le cadre de la fiction, Marida Di Crosta développe également un point de vue analogue que nous pourrions étendre au documentaire et à sa mutation interactive : les « films actables<sup>10</sup> » impliquent une nouvelle posture spectatorielle, en ce que le spectateur bascule sans cesse d'une « posture immobile » à une « posture actantielle » (Di Crosta, 2009, p. 80). Il passe d'un état « passif » d'immersion dans l'histoire (cette illusion à laquelle il adhère), à un état actif qui le sort de ses croyances, et dans lequel il a la possibilité d'agir sur le contenu du film. Il délaisse alors le statut de spectateur au profit de celui de « réalisateur-monteur », il change d'état, oscillant entre position interne et externe à la narration.

Le passage d'un état immobile à un état actantiel, c'est-à-dire permettant au spectateur d'agir sur le contenu, force à questionner le changement des relations énonciatives. Pour la fiction et dans un dispositif de film classique, Di Crosta exprime bien la séparation entre narrataire et spectateur, ainsi qu'entre narrateur et auteur. Constat que l'on peut étendre au film documentaire linéaire en se basant sur ce qu'avait déjà démontré Roger Odin, au moins pour ce qui est de l'espace d'émission, en distinguant systématiquement énonciateur réel de la production et énonciateur des

---

<sup>10</sup> Marida Di Crosta dans son livre *Entre cinéma et jeux vidéo : l'interface-film* parle de filmactable comme film interactif p. 13 : « Nous les appellerons de façon arbitraire “films actables”, pour pointer d'entrée la dimension de l'opérabilité des images et des sons qui les composent, conçus pour susciter des actions « signifiantes » de la part du spectateur. »

énoncés (que ce dernier soit réel ou fictif dans les cadres respectifs du documentaire et de la fiction). Par contre – et c’est là qu’intervient la spécificité apportée par l’interaction aux films de fiction et qui rejoint l’hypothèse d’un spectateur co-énonciateur de notre webdocumentaire –, Di Crosta démontre que dans un filmactable, puisque le récepteur influence la teneur de ce qui lui est proposé, c’est par conséquent sa personne physique qui agit sur le programme : « de son côté le spectateur réel, en interagissant avec le programme, se substitue véritablement au narrataire virtuel, tout en investissant la fonction de narrateur » (p. 144).

Mais l’auteur va plus loin encore, lorsqu’elle démontre que l’interface pourrait également être considérée en tant qu’instance énonciative : « Ainsi lorsqu’il télécharge et qu’il affiche les fragments diégétiques audiovisuels à l’écran, le programme accomplit à sa façon la fonction du narrateur » (Di Crosta, 2009, p.145). L’aspect interactif ferait donc intervenir une entité entre narrateur et narrataire, à savoir : l’interface (le programme informatique). Conception que l’on retrouve chez l’auteur du texte introductif du webdocumentaire sur Demy, qui s’adresse directement au spectateur réel. Il se substitue, non pas ici au narrateur (ou énonciateur fictif des énoncés), mais à l’énonciateur documentarisant (ou énonciateur réel des énoncés), de même que le spectateur se substitue au narrataire. Le fait d’agir sur le programme implique une permutation des rôles pour les différentes instances (spectateur et programme notamment) qui prennent alors respectivement le rôle de narrateur.

Autrement dit, l’interactivité, et ce, au-delà des cadres strictement fictionnels ou documentaires, tend à rendre poreuses les frontières subsistantes entre d’une part, énonciateur et spectateur réel, et, d’autre part, entre énonciateur et auteur, ceci grâce au truchement du programme informatique.

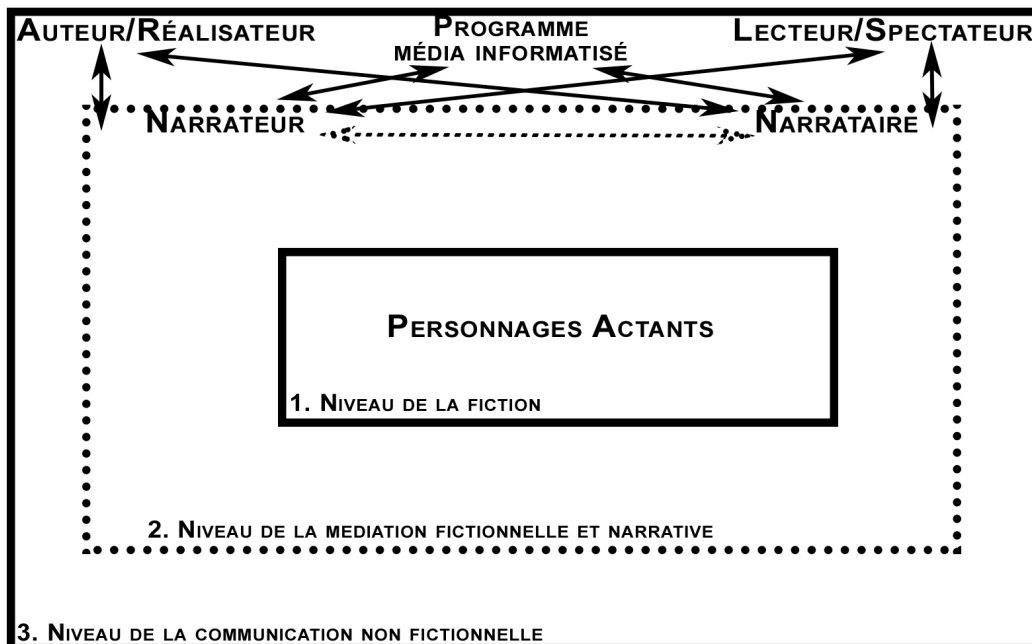


Figure 2 : Reprise de la figure 16 *Circulation entre niveaux et permutation des rôles dans le filmactable* (Di Crosta, *Entre cinéma et jeux vidéo : l'interface film*, 2009, p.144)

Encore faut-il souligner que cette interactivité qui donne la sensation au spectateur d’intervenir sur l’œuvre, n’est qu’illusoire. Ce qui se vérifie dans le webdocumentaire étudié ici, dans la

mesure où l'interaction n'a d'impact que sur l'affichage des éléments. Ainsi l'action du récepteur, bien que ce dernier puisse consulter ou non dans un ordre différent les documents, n'aura aucun impact sur la structure réelle du webdocumentaire. C'est d'ailleurs ce qu'exprime au sujet du cinéma interactif, Jean-Louis Boissier dans *La Relation comme forme* : « Dans un cinéma interactif, les bifurcations dynamiques effectives sont fatalement en nombre limité. Résultant d'un enregistrement, elles sont jouées d'avance » (Boissier, 2004, p. 285). Il ne faudrait donc pas trop présumer des pouvoirs accordés au spectateur. L'interactivité proposée ici est en effet de l'ordre de l'interactivité zéro, du simple bouton qu'on décide d'enclencher ou non, de la conjonction binaire présence/absence. « Dans la proposition interactive, cette simple différence on/off (...) le spectateur en est l'auteur et c'est là que réside sa signification » (p.318).

Si Boissier ne prétend effectivement pas que le spectateur puisse devenir énonciateur, et encore moins auteur, tout en pensant que cette position n'est pas particulière aux réalisations interactives, il met cependant l'accent sur le geste déclencheur qui crée la relation entre œuvre et spectateur. La puissance de l'action du spectateur ne réside donc pas dans la possibilité factice qu'il a d'interagir sur le contenu, mais bel et bien dans l'illusion même de pouvoir le faire. C'est d'ailleurs en cela que les travaux de Marida Di Crosta s'inscrivent dans la continuité de ces propositions, car cette dernière rappelle également « le plaisir spectatorial lié à la navigation intentionnelle » (Di Crosta, 2009, p.42) qui confère au récepteur la joie de trouver lui-même, de chercher, d'adopter une posture incubé ou succube – un spectateur mutant –, lui permettant de s'approprier l'univers d'un autre (en l'occurrence, toujours celui de Demy) qu'il fait alors sien : il a la sensation d'être maître, de contrôler son avancée dans l'espace.

Jean-Louis Boissier propose finalement, afin de définir la relation particulière que tisse l'œuvre interactive avec le spectateur, de considérer l'interactivité comme une troisième piste : « les procédés numériques d'enregistrement et de modélisation tendent à instaurer ce que l'on peut nommer, par analogie avec la piste-image et avec la piste-son, la troisième piste de la vidéo. C'est la piste du programme qui gouverne l'apparition des images et des sons avec une variabilité spatiale, temporelle, et relationnelle que ne connaît pas, par principe, le projecteur » (Boissier, 2004, p. 285). Cette nouvelle piste devient alors le support de l'ensemble des actions possibles sur l'image<sup>11</sup>.

### **Conclusion**

À partir de la théorie sémio-pragmatique de Roger Odin, et plus particulièrement de la définition du mode documentarisant, l'analyse comparée des deux parcours du webdocumentaire *Demy et le merveilleux*, nous a permis de mettre en exergue les fortes similitudes que celui-ci possédait avec le genre documentaire (c'est-à-dire l'ensemble des productions qui demandent à être lues sur le mode documentarisant), en ce qui concerne les mises en forme discursives et les relations affectives proposées. Cependant, force est de constater que l'application rigoureuse du mode documentarisant à notre objet d'étude présente, d'un point de vue énonciatif, certaines limites. Les mutations du spectateur devenant spectateur (Weissberg) sous l'influence de l'interactivité du dispositif webdocumentaire, et, de ce que nous pourrions maintenant appeler le « contexte

---

<sup>11</sup> Encore faut-il se rappeler les propos de Michel Chion concernant la « bande son », à savoir que cette dernière « n'existe pas » en tant qu'entité indépendante de ce qu'on appellerait alors la « bande image » – et par extension ici la « bande programme » –, mais qu'au contraire, images, sons et donc programmation, forts de leurs échanges, nourrissent conjointement la mise en sens du spectateur. Réflexion qui n'est pas si éloignée de la théorie de la Gestalt dont l'un des principes fondateurs affirme qu'une totalité signifiante est toujours supérieure à la somme de ses parties.

interactionnel » qui lui est concomitant, bousculent les instances énonciatrices et impactent directement la construction de sens. L'interface vient nourrir l'image et le son, devenant également instance énonciatrice. Le spectateur accède à un nouveau degré d'intentionnalité qui dépasse le cadre de la construction de sens, en ce qu'il prolonge ses désirs grâce à son action physique sur le programme. De par cette illusion de liberté, l'utilisateur retrouve ainsi le plaisir de la « navigation intentionnelle » et devient à la fois acteur et instigateur de sa propre mise en sens. Ainsi, comme nous espérons l'avoir démontré, le principe d'interactivité et ses différents degrés, qu'il soit utilisé au service de *Demy et le merveilleux* ou de tout autre webdocumentaire, implique la construction d'une co-énonciation entre non pas deux, mais trois instances énonciatrices (émetteur, récepteur et programme) dont les espaces de communications respectifs tendent à fusionner.

Spécificité nous permettant de décrire au moins l'expérience communicationnelle proposée par le webdocumentaire *Jacques Demy et le merveilleux* dans le cadre spécifique de l'espace « classique » de communication modélisé, non pas comme une des multiples déclinaisons du mode documentaristant, mais comme une aventure particulière, qui, à ce titre, pourrait se voir concéder l'appellation de mode « webdocumentaristant ». Celui-ci se définirait alors, à l'instar du mode documentaristant, comme le « mode visant la communication d'information sur le réel », mais se caractériserait non seulement par la construction d'un énonciateur réel interrogeable en termes d'identité, de faire et de vérité mais également, par celle d'une interface et d'un destinataire aux qualités de co-énonciateur. Nouveau mode de lecture qui, sous couvert d'une analyse élargie à d'autres cas d'études, pourrait éventuellement être généralisé à l'ensemble des objets webdocumentaire.

## BIBLIOGRAPHIE

- ADJIMAN, Rémi (2002), *L'Émergence du sens du spectateur, au cours de la projection cinématographique: une approche communicationnelle et cognitive*, Université de Montpellier 1.
- BOISSIER, Jean-Louis (2004), *La Relation comme forme : L'interactivité dans l'art*, Musée d'Art Moderne et Contemporain (Mamco), Genève.
- BOLKA, Laure, GANTIER, Samuel (2011), « L'Expérience immersive du web documentaire: études de cas et pistes de réflexion », *Les Cahiers du journalisme*, n° 22-23, p.118-133.
- BOURDAIS, Sophie (2010), « Le Webdocu master Alexandre Brachet », *Télérama* n° 3153.
- CHION, Michel (1984), *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile.
- DI CROSTA, Marida (2009), *Entre cinéma et jeux-video : l'interface-film*, Paris/Bruxelles, De Boeck Université.
- ECO, Umberto (1979), *L'Œuvre ouverte*, Éditions du Seuil.
- LELEU-MERVIEL, Sylvie (2002), « De la navigation à la scénation, Un grand pas vers une dramaturgie du numérique », *Les Cahiers du numérique*, n°3, p. 97-120.
- MATUSZEWSKI, Boleslas (1898), *La photographie animée. Ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, Imp. Noizette & Compagnie, Paris.
- ODIN, Roger (2000), *De la fiction*, Paris/Bruxelles, De Boeck Université.
- ODIN, Roger (2006), *La Sémio-pragmatique : un modèle heuristique*, Médias & Cultures, numéro spécial, p. 55-72.
- ODIN, Roger (2011), *Les Espaces de communication: introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- VERAY, Laurent (2011), *Les Images d'archives face à l'histoire : De la conservation à la création*, Chasseneuil-du-Poitou/Paris, Éditions SCÉRÉN, CNDP-CRDP, coll. Patrimoine.