

INSAS orientation Son
mémoire de fin d'études présenté en juin 2003
rédigé par Etienne Noiseau
sous la direction de Philippe Ohsé

**le
docu
mentaire
radio
phonique**

une approche du réel par le son

« Si j'éteins la radio, est-ce que tu m'écouteras encore ? »

Brigitte Delaunoy

TABLE DES MATIÈRES

1. Introduction au documentaire radiophonique	
Note personnelle et remerciements	3
Précisions lexicales	5
Pertinence aujourd'hui du documentaire radiophonique	8
2. L'outil et ses conséquences	
Définir un « point d'ouïe »	10
Micro et magnéto, le dispositif de captation du réel	12
Le rapport entre le documentariste et son sujet	15
Journalisme et reportage d'un côté, création d'auteur et documentaire de l'autre ?	20
Éthique du montage et du mixage	24
3. Influences du médium de diffusion	
La radiodiffusion : <i>une fenêtre ouverte sur le monde</i>	30
À propos d'une surenchère de l'effet de réel : réflexions sur le multi-canal	33
4. De quelle <i>réalité</i> le son témoigne-t-il ?	
Un constat déroutant	37
Le son comme trace ?	39
Le son comme indice ?	42
Le son comme authenticité ?	43
En conclusion : le réel <i>imaginé</i> en son	45
Références	47

1. Introduction au documentaire radiophonique

Note personnelle et remerciements

Au terme de trois années d'apprentissage à l'INSAS, l'heure est au travail théorique de fin d'études. J'ai eu envie d'un travail de réflexion critique et d'expression personnelle. C'est de cette manière que j'ai souhaité aborder un sujet qui me tient à cœur : **l'approche du réel par le son, le documentaire radiophonique**. À présent que ce travail se termine, il me reste à le poursuivre de façon pratique, expérimenter et me rendre compte des erreurs que j'ai pu commettre, me cogner aux préjugés et aux élucubrations qui ont pu me tromper, mais ça, c'est une autre histoire...

Il s'agit clairement d'un travail d'expression. Dans le cadre de ce mémoire, j'ai constamment essayé de ne pas tomber dans quelque chose de dogmatique. Mais ce que j'exprime ici est tout de même un point de vue et un point de vue personnel. J'espère seulement qu'à la lecture, on ne le perçoit que pour ce qu'il est, c'est-à-dire une opinion comme il y en a d'autres, et que le ton d'écriture est adéquat, ni présomptueux, ni péremptoire.

Ce mémoire se présente comme une tentative de rapprocher des ouvrages de théoriciens avec des témoignages de praticiens et une expérience personnelle débutante. J'y aborde le sujet de manière sociologique, technique, esthétique, mon objectif étant de mettre en mots la démarche documentaire en radiophonie ; premièrement, afin de tout simplement donner à connaître ce moyen d'expression et deuxièmement, en vue d'explorer quelques pistes de représentation du réel par le son. Quelles sont les influences des outils et des médias de diffusion sur la forme documentaire ? Le documentaire, est-ce du domaine du journalisme ou de la création d'auteur ? Comment en fin de compte représenter le monde par le son, ces ondes invisibles et impalpables ? Voici quelques-unes des questions et des problématiques qui seront abordées et illustrées par des exemples. Il ne s'agit pas ici de faire un état des lieux exhaustif de la radio documentaire : j'ai essayé de choisir des exemples qui

sont susceptibles d'être connus par le public et d'être disponibles dans les phonothèques existantes.

Je tiens à remercier particulièrement Philippe Ohsé pour sa confiance et son sincère investissement, ses conseils et ses remarques. J'exprime, avec reconnaissance et fidélité, toute ma gratitude à mes professeurs et interlocuteurs, à mes camarades de parcours et à toutes celles et ceux qui m'ont soutenu et stimulé au long de ces années d'études à Bruxelles. Merci à vous Michèle, Roger, Séverine, Aurélien, Fik, Marie, Marcel, Luis !

Précisions lexicales

Avant d'aller plus loin, il est nécessaire d'apporter une précision quant à l'emploi de l'adjectif « radiophonique » dans le cadre de ce mémoire. J'emploie l'adjectif « radiophonique » pour qualifier toute œuvre de création sonore radiodiffusable. J'ai voulu ouvrir le champ d'étude de manière plus générale, à l'heure où la création est discriminée ou menacée au sein des organismes publics de radio, obligeant les auteurs depuis quelque temps déjà, à migrer vers des refuges de production privés et des espaces de diffusion hors « ondes », par exemple dans des salles de spectacle où on organise des écoutes publiques collectives.¹ Ce phénomène de dérivation est à raison soumis à polémique, en particulier par les ardents défenseurs de l'expression de qualité *à la radio* (surtout celles et ceux qui luttent de l'intérieur), mais par souci d'employer en convenance un terme unique, je définirais **la radiophonie** comme **l'ensemble des expressions par le son, transmissibles par voie hertzienne ou Internet.**² La question de la diffusion, notamment par la radio, – question capitale car indubitablement liée à celle de la création – sera toujours sous-jacente. De plus, elle fera spécifiquement l'objet du point 3 « Influences du médium de diffusion ».

Précisons aussi le terme « documentaire ». Ici, ce terme ne désigne pas un genre : on connaît les problèmes que pose la catégorisation en genres et on sait que les frontières entre les genres tels qu'on les définit habituellement sont souvent floues et mouvantes. Le documentaire n'est pas un genre mais **une qualité**, au sens de caractère intrinsèque d'une œuvre. Le terme « documentaire » distingue une approche de la création radiophonique qui, pourrait-on dire, est **en prise directe avec le monde**, avec ce qu'on peut appeler le « réel ». Est de l'ordre du documentaire ce qui rend compte du monde, ce qui fait document.

¹ Par exemple, certains travaux de Luc Ferrari ou Dominique Petitgand, qui n'ont pas été conçus pour la radio, sont pourtant, selon moi, très radiophoniques.

² À ce jour, l'offre radio sur Internet emprunte des aspects variés : on peut citer par exemple le streaming de radio hertzienne (www.rtf.be, www.radiocampus.ulb.ac.be, www.resonancefm.com), accompagné d'archivages en consultation (www.radio-france.com), le bouquet de streaming radio (<http://xchange.re-lab.net>), la radio spécifiquement Internet (www.boupsradio.com), la web radio à la demande (www.arteradio.com) et la base de données (www.bna-bbot.be, www.ubu.com).

Premièrement, comme nous allons le voir, tout enregistrement sonore n'est pas la réalité fidèle mais une fiction, parce qu'il ne matérialise qu'une certaine partie de la réalité passée à travers le prisme de la subjectivité de l'auteur. Deuxièmement, il semble que toute œuvre qui est d'une manière ou d'une autre en prise avec le réel, moins par les thèmes qu'elle aborde que par la **justesse de l'écoute** que pose l'auteur sur une situation donnée (même purement imaginaire), est une œuvre qu'on peut qualifier de « documentaire ».³ Il arrive que le documentaire puisse être soit directement apparent soit « en germe », c'est-à-dire, à un deuxième niveau d'écoute. Ainsi, le documentaire n'est pas formulable en un système de codes qui dessineraient l'enveloppe d'une fiction quelconque mais c'est le nerf même de la fiction. Ici on s'attache moins à la forme documentaire qu'au fond documentaire.

Par conséquent, on ne fera état ni du domaine de la création où les conditions de fabrication sont très contrôlées (je pense, par exemple, à des émissions où on prend appui sur un texte écrit et/ou on fait appel au jeu d'acteurs), ni de la création musicale la plus courante. Même si ces modèles d'expression présentent un aspect de document dans le sens où elles témoignent en partie du processus de création ou du vécu de leurs auteurs, on ne peut les qualifier de « documentaires » car elles ne portent pas le documentaire en germe. C'est peu de dire qu'on rencontre rarement le documentaire dans le studio. L'enregistrement en studio est peu propice à capter les sons du monde – c'est par ailleurs souvent en lui qu'on opère de malheureuses tentatives de reconstitution du réel : comme le manifeste René Farabet en 1972, le studio est ce « *lieu artificiel où sont confrontés, de part et d'autre d'une vitre, les machineries et les stucs chargés de capturer le son, le studio opère comme un filtre qui "travaille" et "décompose" le réel. Peut-être est-ce lui qu'il faudrait d'abord faire éclater. Le monde est le studio de demain. Un grand plein-air. Recommencer l'histoire à zéro* »,⁴ faisant écho à Raymond Dehorter, qui augurait en 1923 la période faste du radioreportage : « *il serait intéressant de faire assister les auditeurs à ce qui se passe dans la rue, et pas uniquement dans un auditorium.* »⁵

³ Alors, peut-être bien que le documentaire est une qualité tout court...

⁴ René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, p. 20.

⁵ *La radio a 50 ans*, publication de l'ORTF (1972), cité par Estelle Signol, *Expression radiophonique et documentaire*, p. 19.

J'emploierai les dénominations « documentariste », « reporter » et « auteur » souvent dans le même sens, c'est-à-dire comme la personne responsable de l'émission. En revanche, les termes « réalisateur », « metteur en ondes » ou « preneur de son » seront eux employés spécifiquement. Comme pour la séparation entre « reportage » et « documentaire », nous étudierons spécialement ces différences de langage page 21 dans le point « Journalisme et reportage d'un côté, création d'auteur et documentaire de l'autre ».

Pertinence aujourd'hui du documentaire radiophonique

Il y a cinquante ans, les premiers postes de télévision faisaient leur apparition dans les foyers occidentaux. Depuis une vingtaine d'années, on voit se multiplier les boîtes à images chez tout à chacun : téléviseurs, moniteurs d'ordinateur, voire même vidéosurveillance dans les immeubles d'habitation, etc. Télévision hertzienne, câblée, satellisée, jeu vidéo, minitel en France, ordinateur, Internet : l'image animée est omniprésente dans la vie des membres de notre société – « civilisation de l'image », comme on l'appelle parfois. Si on peut remarquer en parallèle, au long du siècle dernier, un développement technologique de l'expression par le son à travers le téléphone, la radiodiffusion, les techniques d'amplification électroacoustique pour le spectacle vivant notamment, on ne peut pas tout à fait la comparer avec l'extraordinaire expansion de l'image et l'accroissement, hautement influent, de son pouvoir de rayonnement.

Le bombardement continu d'images a conduit notre œil à être un organe sur-stimulé, voire saturé, et la vue à se sur-développer – le symptôme le plus spectaculaire étant l'inquiétante augmentation des crises d'épilepsie. Étant donné ce phénomène physiologique, s'opère un déséquilibre des sens. De la même façon qu'un individu qui perd la vue va compenser la perte de ce sens par le développement des autres sens (surtout le toucher et l'ouïe), de même on peut remarquer que chez l'humain moderne (hyper)voyant, les autres sens que la vue se retrouvent délaissés, handicapés, sous-développés. L'impact du téléphone mobile, par exemple, qu'on rencontre vissé à l'oreille ou même, de façon plus permanente encore, via un écouteur/microphone carrément « greffé » comme une prothèse auditive, montre qu'au-delà d'une réponse à un besoin social ou psychologique, il y a un rééquilibrage sensoriel qui est déjà en train de s'opérer ainsi, de façon à compenser le sur-développement de la vue. Mais quelle qualité de message pour quel rééquilibrage ! De manière générale et en particulier dans le contexte de déséquilibre sensoriel, il est tout bonnement souhaitable et pertinent de former l'ouïe et de développer l'écoute : travailler un sens et développer une sensibilité sont tout

simplement des facteurs d'évolution de sa propre humanité, donc de l'Humanité tout entière.

Développer l'écoute, c'est prendre du temps pour cela. C'est troquer le rythme stroboscopique des vidéo-clips et des spots publicitaires – rythme accordé sur celui d'une société productiviste – pour le temps de ne rien faire.⁶ Développer l'écoute, c'est fermer les yeux, relâcher ses tensions et ses crispations, et s'ouvrir au monde. C'est aussi appeler à la création d'œuvres qui convoquent en partie ou en tout la sensibilité auditive.⁷

L'expression radiophonique est originellement un art radiodiffusé et de là même, un spectacle de masse. Parmi les mass media, la radio, tout comme la télévision, entretient paradoxalement un lien intime avec son spectateur, qui aime se faire croire que les sirènes de la boîte à sons (ou à images) en libèrent leurs mélodies pour lui seul, destinataire privilégié. C'est une propriété du son aussi, la « *présence au micro* » dont parle Jean Tardieu, qui fait confiance à l'âme solitaire : « *C'est qu'il y a, dans tout phénomène sonore et surtout dans la voix, un effet, à la fois physique et psychologique, plus ou moins intense, un effet de présence qui, à la radio, vient en quelque sorte compenser le fait que la vue nous y est interdite. En vérité, rien n'est plus "réel", plus immédiat qu'un bruit ou un son, rien n'atteint plus directement et plus profondément notre sensibilité.* »⁸ De par sa qualité de lien intime et expressif entre l'auditeur et le monde qu'il écoute, le son prend à témoin. Dans la démarche du documentaire radiophonique, il y a un refus du spectaculaire et du sensationnalisme, une prise de position éthique et humaniste.

⁶ Mon propos n'est pas d'opposer le son à l'image et la radio à la télévision : la radio commerciale speedée a très forte audience et est tout aussi pernicieuse, sinon plus.

⁷ « *Il ne faut pas considérer les auditeurs comme des aveugles. Ils sont autre chose. Ils sont des "sur-auditifs". Sachons leur donner tout ce que l'ouïe, le sens subtil et intérieur par excellence, peut accueillir de lyrisme, de rêve ou d'évocation. Sachons en faire des voyants... (...) [Une pièce radiophonique] est un drame qui nous oblige à fermer les yeux, non parce que le décor est invisible, mais parce qu'un autre décor, tout idéal et abstrait, se construit dans notre imagination. Un drame qui se déroule à l'intérieur de l'homme. Encore une fois, il ne s'agit pas de remédier à une absence, mais de créer une présence.* » Carlos Larronde, *Poésie de l'espace*, (1936) cité par Charles Ford dans *Influence du micro sur la dramaturgie du réel*, p. 101.

⁸ Jean Tardieu, *Grandeurs et faiblesses de la radio*, p. 64.

2. L'outil et ses conséquences

Définir un « point d'ouïe »

Par le truchement de l'analogie « point de vue » / « point d'ouïe », on pose cette question : en quoi le documentariste radiophonique fait-il un choix et exprime-t-il son point de vue sur la situation à laquelle il est confronté au moment de l'enregistrement ?

Puisque nous faisons une analogie, prenons l'exemple de l'image en tant que médium : le cadre délimite le point de vue, correspondant à l'endroit où l'opérateur a placé l'appareil photographique ou la caméra ; on peut se demander si un enregistrement sonore est un point de vue sur le monde (d'où l'expression « point d'ouïe »), c'est-à-dire si on définit l'angle d'attaque du documentariste radiophonique par l'endroit où il place son microphone.

Cependant il n'y a pas de cadre pour le son ou alors il est « *flou* » ou « *omnidirectionnel* »⁹ car il n'y a pas de contenant des sons. On pourrait dire alors qu'un microphone placé dans l'espace-temps découpe – en pointillés – une portion de cet espace-temps selon une certaine angulation, et échelonne la scène en plans qui hiérarchisent les éléments sonores. Cette portion délimite un champ d'ouïe. Qualités essentiellement dues aux caractéristiques de directivité du microphone et aux rapports de distance aux sources sonores, le « **piqué** », c'est-à-dire le caractère timbré, précis du son et la « **présence** », c'est-à-dire les rapports de proximité au micro, **déterminent le point de vue – le point d'ouïe – du documentariste**. Saisi en deçà de la distance critique, là où l'intensité de l'onde directe est supérieure à celle cumulée des ondes réfléchies, un son acquiert un statut dominant : c'est le plan moyen ou proche. Plus on approche le micro de la source sonore, plus on privilégie le son direct émanant de la source au détriment de l'environnement. Si l'on choisit de s'approcher, c'est pour favoriser, isoler voire ciseler un élément, et donc atténuer, amenuiser, masquer le reste. Par conséquent, il y a un véritable choix qui s'effectue au moment de l'enregistrement.

⁹ dixit Claude Bailblé cité par Michel Chion dans *Le son*, p. 37.

On pourrait définir un autre terme, le point d'écoute comme étant le point d'attention : c'est ce qui, dans la scène sonore, conduit la narration. C'est par le point d'écoute qu'on dirige l'attention de l'auditeur. Si on travaille en monophonie, le point d'ouïe et le point d'écoute sont confondus. De là découle souvent une esthétique pauvre et une expression stylisée : la narration est pour ainsi dire « comprimée », « collée » à la scène ; il y a peu de place pour l'*à-côté*, pour la possibilité de laisser dériver l'attention.¹⁰ L'enregistrement monophonique est utile pour un message clair, unilatéral, univoque.

« *À travers ce que tu entends, laisse-toi aller à la dérive, sur un radeau instable, livré aux glissements d'espaces et de temps, au pluriel des présences, à la multiplicité des "points d'écoute".* »¹¹ Si on fait de la stéréo, le point d'ouïe, c'est-à-dire l'endroit précis où on pose le couple stéréophonique par exemple, ouvre un champ, une scène sonore dans laquelle existe un (ou plusieurs) point d'attention appelé point d'écoute.

Du fait qu'on ne peut cadrer le son, toutes les ondes sonores de la réalité environnante convergent vers le micro, provoquant un afflux de contexte. Il semble que le contexte autour de l'événement soit toujours présent. Le documentariste, en choisissant un point d'ouïe, fait une appréciation sur l'événement et son contexte. Dans un deuxième mouvement, en variant le point d'écoute, il tend à modifier l'interaction entre l'événement et son contexte.

¹⁰ Et c'est souvent ce qui est *à-côté* qui donne la « vie » à un enregistrement en apportant un contexte, un décalage, une profondeur, une ironie, un contrepoids : « *Au milieu d'une conversation intime passe la voiture des pompiers, en pleine interview officielle une horloge se met à sonner, en plein cyclisme piaillent les oiseaux. Nous jubilons. Une radio qui userait avec intelligence de ces trouvailles dont un hasard impertinent nous fait cadeau, c'est cela qu'il faudrait tenter ; et quant au faible jeu que la matière sonore nous laisse, ce presque rien, ce tout, c'est probablement le style radiophonique* » Pierre Schaeffer, *Machines à communiquer, 1. Genèse des simulacres*, p. 96.

¹¹ René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, p. 165. Ici, René Farabet s'adresse à l'auditeur mais aussi à l'auteur... en tant que premier auditeur.

Micro et magnéto, le dispositif de captation du réel : ce qu'il induit, son influence sur le sujet

Pour faire la transition avec le précédent chapitre, rappelons que le système de prise de son ne saisit pas la réalité. La sensibilité du microphone, l'effet de proximité, la bande passante du support d'enregistrement, etc. sont des caractéristiques intrinsèques aux outils employés qui distinguent qualitativement, au niveau du contenu du message sonore, la captation mécanique de notre perception naturelle. À première écoute, la qualité du son capté mécaniquement est pauvre, heurtée, plate. Des trois dimensions du plan de la réalité, on passe à une seule dimension : l'espace contracté en un seul point – le point d'ouïe. La réalité sonore captée par le système diffère de la réalité sonore existante ; elle en est une transformation mais garde un rapport plus ou moins proche avec elle : elle en est une *image*. **Le dispositif micro + magnéto opère comme un prisme sur la réalité.** Il transforme et déforme, soumet les éléments du décor sonore à la disproportion. René Farabet l'exprime d'une façon très *imagée* justement : « *Le microphone (le "macrophone", nous propose Mauricio Kagel) pénètre là où je n'ai pas accès (dans la gorge de celui qui parle, par exemple...). Oreille volante, il détecte le son, le découpe par plans, le déplace – le travaille (retenant / excluant, autour des invariants, certains caractères plus nomades). Il va me permettre d'écouter de l'inouï. Il va me permettre de traverser, dépasser les seuils sonores, les cadres de perception habituels. Il joue le rôle d'une sorte de "sonotone" géant. Il "lève" (comme on dit dans le langage de la chasse) des bruits enfouis. Il les surprend sous des angles impossibles. Il révèle une fiction sous-jacente.* »¹² Ce dont parle René Farabet, c'est bien sûr cette formidable capacité qu'a l'homme de détourner des outils médiocres (un microphone est une très mauvaise oreille) et d'utiliser des défauts techniques de manière positive et créatrice. Les progrès technologiques avançant, on a l'impression que la « réalité » est de plus en plus fidèlement reproductible, notamment grâce à l'invention de *field* microphones et de systèmes de captation *surround*, d'enregistreurs et de supports numériques au rapport signal/bruit toujours plus grand. Toutefois on augmente l'« effet de réel »

¹² René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, p. 77.

sans se rapprocher particulièrement du réel.¹³ Comme le signale Patricia Brignone, « *les techniques numériques les plus en pointe ne restituent pas mieux, ou plus "fidèlement" le réel que les phonographes du siècle dernier : elles sont une autre traduction du réel.* »¹⁴

Le système mécanique de captation sonore est donc un système qui déforme, qui dénature. De surcroît, l'action du preneur de son déplace le point d'ouïe sans que l'auditeur ne puisse suivre le mouvement. Par l'action de *moduler* le niveau d'enregistrement, il compresse la dynamique naturelle. Lorsqu'il utilise plusieurs micros, il mélange des plans sonores différents correspondant à des points d'ouïe différents, fait varier leur rapport dynamique toujours sans possibilité de repère pour l'auditeur.

Mais avant même de tourner le bouton du magnétophone pour déclencher l'enregistrement, le geste de sortir un microphone et de le tenir dans l'air, même s'il n'est pas à vue (ce qui est encore autre chose, nous le verrons plus loin), est loin d'être un acte évident : il n'est pas innocent. C'est un acte de violence, parfois de viol. L'opérateur rompt déjà quelque chose, il casse le lien naturel qui l'unit ordinairement au monde et les choses du monde à lui. Par cet acte, il s'extrait lui-même du monde et se pose inéluctablement en observateur. En quoi cet acte, qui peut sembler anodin et, pour certaines personnes – les gens de radio –, quotidien et qui ne pose pas (ou plus) question, qui est presque un réflexe ou un automatisme, en quoi serait-ce un acte de rupture ? Le microphone partage avec d'autres outils la faculté de « transduire » (transmettre, traduire, c'est-à-dire d'être un transducteur) et de coucher sur support un extrait de la réalité. Par le geste de mettre au jour le microphone, l'opérateur, conscient ou non de ce pouvoir de reproduction du monde, s'oppose à l'ordre des choses préétabli. Si la parole est le perceptible de l'âme tout comme les sons sont des émanations divines des choses de la nature, il est aventureux de vouloir s'en emparer.

Le microphone crée une situation nouvelle. Le deuxième acte de rupture, c'est sa mise à vue par l'insertion entre deux humains d'une tierce oreille, tel un serpent espion (insidieux inquisiteur) ou tel un point d'interrogation autoritaire (« exprimez-vous ! »). Cette **oreille muette** dresse un mur et divise l'espace entre la personne qui

¹³ Nous y reviendrons au point sur le multi-canal, p. 34.

¹⁴ Patricia Brignone, *Ciné-mental*.

enregistre et la personne enregistrée : « *On sort un enregistreur, et d'abord la parole est coupée. La violence, c'est de vouloir saisir (et partant divulguer) quelque chose qui est de l'ordre du privé, qui n'est pas destiné à être écouté par des tiers. Braquer un micro, c'est en effet modifier l'ordre des choses.* »¹⁵

Mais le mur dressé par l'insertion du système d'enregistrement peut être à la fois comme la vitre du parloir et le grillage du confessionnal : il inhibe sans doute autant qu'il provoque. On peut dire que **le microphone crée une (autre) réalité**. Il est l'un des instruments de l'événement en même temps qu'il en est l'élément déclencheur. Il se peut couramment même que la présence du microphone bouleverse la scène. Aussi, le documentariste doit refuser et refouler l'égoïsme du micro. Il ne s'agit pas de le poser à un endroit et d'attendre que la scène se joue pour lui, avec le souhait candide qu'il y « tombe » quelque chose d'intéressant : les sons ne convergent pas vers le microphone, c'est le microphone, excroissance de la main du documentariste, qui va à l'attrape du son. « *Traquer le réel, sans fossiliser l'événement – utiliser un micro mobile, qui ne soit plus ce repère fixe, hypnotisant, vers lequel on faisait converger les sons, cette oreille passive, silencieuse.* »¹⁶ La scène ne se déroule pas autour du microphone mais celui-ci est plongé dans la scène et la *marque*. La scène ne se joue pas pour le micro mais le micro joue dans la scène : « *J'enregistre ce que je provoque.* »¹⁷

¹⁵ René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, p. 80.

¹⁶ René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, p. 21.

¹⁷ René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, p. 80.

Le rapport entre le documentariste et son sujet

Dans le questionnement autour de la relation entre le documentariste et son sujet, il faut se demander : Qu'est-ce qu'un sujet ? Qu'est-ce qui *fait* événement ? L'événement, est-ce que c'est l'arbre qui tombe ou est-ce que c'est l'arbre qui pousse ?

A priori, il n'y a pas d'événement *en soi*, il n'existe pas de situation intéressante bonne à capter en général, qui appellerait, interpellerait ou irait chercher la couverture par le documentariste (ou le documentariste par la couverture). En ce sens, tout est événement. Il n'y a pas de hiérarchie des sujets : toute situation est intéressante pourvu qu'elle suscite la curiosité chez un individu – ici, le documentariste – qui souhaite la transmettre à d'autres. L'important est que ça ne soit pas tombé dans l'oreille d'un sourd : ce que René Farabet met en lumière dans la citation qui suit, c'est que **l'événement existe seulement parce qu'il est tombé dans une oreille attentive et active**. Cette oreille, prolongée ou plutôt précédée par le microphone, interprète le réel suivant la propre subjectivité de celui qui écoute. « *[Le paysage sonore] constitue un tout, un ensemble sonore organique, naturellement mixé, cohérent. Mais pour peu que le micro ait été une oreille active, ce décor sonore qui semblait une simple toile de fond devient un univers fantastique en proie à la disproportion (l'insecte plus gros que l'éléphant), un espace strié, dont la topographie faussée détermine : une stratégie musicale de l'écoute et également, une stratégie dramatique de l'écoute : ce milieu sonore est à la fois permanent et instable. À chaque instant, un événement peut éclater, et nous sommes ainsi livrés à une sorte de jeu d'attente. Nous sommes dans un univers diégétique, peut-être gouvernés par un maître du suspense, par un dieu de la fiction.* »¹⁸

La deuxième partie de cette longue citation souligne la tension dramatique de tout événement, à partir du moment où ce dernier s'exprime à travers le prisme de la subjectivité de l'auteur. En effet, l'écoute de l'auteur (mais en fait, de tout auditeur et l'auteur est le premier auditeur de la réalité écoutée), puis sa mise en ondes, instrumentalise la réalité écoutée, ordonne les éléments signifiants, leur donne un

¹⁸ René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, p. 76.

certain poids, un certain statut. Ce que l'auteur nous propose, c'est son point de vue : nous sommes dans la fiction. Daniel Mermet (de l'émission *Là-bas si j'y suis* sur France Inter) formule que l'important, c'est l'écoute du documentariste, pas la chose écoutée. Il précise qu'on ne vient pas sur le terrain au petit bonheur la chance : un travail considérable de recherche et de documentation sur le sujet doit être mené en amont.¹⁹ Mais il faut faire en sorte que le sujet puisse rester un *sujet* et ne devienne pas un *objet*, c'est-à-dire qu'il ne faut pas l'enrober dans un paquetage de préjugés : le sujet, au moment où le documentariste part à sa rencontre, doit rester **la réalité en action**, une réalité qui peut-être va le dépasser complètement et de façon imprévisible. Ce qui est capital, c'est **le conflit entre les intentions de départ et ce qu'on rencontre au moment de tourner** : c'est cela qui est l'événement, le véritable événement.

Qu'en est-il du rapport entre le documentariste et la personne enregistrée ? Le pianiste Arthur Rubinstein déclarait : « *Quand je répète chez moi, si d'aventure une domestique pénètre dans mon studio, je ne répète plus, je joue.* »²⁰ De même, la présence du dispositif d'enregistrement transpose la scène dans laquelle sont plongées deux personnes – le documentariste et son interlocuteur – sur un autre mode : c'est la même partition mais l'interprétation y est. Nul n'est aujourd'hui ignorant de l'impact des mass media et de leur pouvoir magnifiant,²¹ capable de porter au premier plan l'événement le plus ordinaire ou de tirer le quidam de la masse puis l'y renvoyer par réflexion, après élévation de son statut au rang de personne d'attention. Par conséquent, un individu se sachant enregistré, même s'il ne mesure pas complètement la portée de la situation (de l'« événement »), sera plutôt prudent, plutôt maladroit, plutôt emprunté, plutôt exceptionnellement volubile ; parfois, si le rapport de forces se renverse, il va peut-être même en *jouer*.

Le rapport de la personne au microphone est tout aussi inconscient, sinon plus, et son effet psychologique est incontestable. De cet état de fait insoluble dérive la tentation de dissimuler le dispositif d'enregistrement. « *La suppression de toute contrainte matérielle a conduit certains radio-reporters vers des séductions*

¹⁹ Ceci s'opposant à l'attitude des « chasseurs de son », qui promènent leur micro ouvert au hasard de la réalité rencontrée.

²⁰ Cité par Charles Ford, *Influence du micro sur la dramaturgie du réel*, p. 115.

²¹ Au sens de « faire loupe ».

*condamnables, dont la plus courante est l'utilisation abusive de micros clandestins. L'intention est louable puisqu'il s'agit d'obtenir des interlocuteurs un maximum de sincérité et de véracité ; il n'en reste pas moins qu'on se trouve là en présence d'une intolérable intrusion dans la vie privée, dans un domaine qui devrait être réservé. »*²² Charles Ford exprime ici l'immoralité du procédé. Il semble en vérité que le naturel et la spontanéité recherchés ne s'obtiennent pas en dérobant des sons mais grâce à une attitude franche du documentariste qui, dès lors, ne se cache pas. Alors, quelle attitude adopter avec les gens qu'on enregistre (que de toute manière on vole, qu'on viole) ?

Tout serait dans la juste distance qu'on trouve, sa capacité d'écoute, sa posture attentive et compréhensive, son relatif « **accord** » (au sens d'équilibre, de synchronisme, d'eurythmie... au sens où on accorde deux instruments de musique entre eux). Ce qui frappe à l'écoute de *Libres paroles enfermées*, un reportage de Jean-Marc Turine dans la prison de Perpignan, c'est l'honnêteté, la sincérité de la relation entre les détenus et l'intervieweur. Il y a entre eux une confiance absolue, rendue possible grâce à la qualité de l'écoute de Jean-Marc Turine. À ce reportage commandé par France Culture, tourné en à peine trois jours, on pourrait critiquer un manque d'approfondissement dans les thèmes abordés mais c'est véritablement la jonction et l'échange entre les êtres humains qui touchent l'auditeur et font la force et l'intérêt du reportage. Pudique, anti-spectaculaire, loin des « exclusivités » outrancières qu'on attend dès qu'on médiatise des univers d'extrême violence comme celui de la détention, c'est la chronique d'une simple (pas si simple) rencontre humaine.

Ce qui fait la qualité de l'émission hebdomadaire *Micro Ouvert* sur Radio Panik, c'est l'intelligente candeur de Graziella Van Loo : elle part sans complexes à la rencontre de ces gens difficilement atteignables qu'on appelle « spécialistes » et grâce à son franc-parler, elle les amène à vulgariser la problématique. En introduisant son micro dans des lieux où le quidam n'oserait pas aller, plutôt qu'une porte-parole par procuration, elle est une *porte-oreille* directe de l'auditeur. C'est dire que le documentariste doit « s'accorder » avec son sujet d'une part et l'auditeur d'autre part.

²² Charles Ford, *Influence du micro sur la dramaturgie du réel*, p. 114.

Dans le documentaire qui touche, il semble que ce soit toujours une histoire de relation entre les êtres humains qui se trouvent de part et d'autre du micro. La personne-relais entre l'enregistré et l'auditeur, c'est-à-dire le documentariste ou le reporter, est un pivot capital dans la transmission d'un savoir, d'un vécu, d'une émotion. Il arrive que la présence de cette personne-relais puisse être écrasante d'égoïsme ou au contraire extrêmement discrète, parfois jusqu'à l'effacement : on sent alors une présence muette, une écoute comme une attention silencieuse, bienveillante autant qu'aguerrie. C'est assez le cas de Yann Paranthoën qui intervient rarement dans ses émissions, mise à part *Lulu*, portrait d'une femme de ménage de la Maison de la Radio, la pièce où sans doute on entend le plus sa petite voix fluette. Plus qu'un portrait de cette femme, ce documentaire dresse un tableau du rapport entre co-habitants de la même entreprise, femmes et hommes d'ouvrage aux savates qui traînent d'un côté et employés de bureau dynamiques aux talons qui claquent de l'autre : un univers professionnel quotidien (exemplaire des années 80) dans lequel Yann Paranthoën cherche une relation humaine. Il semble l'avoir mise en ondes et la proposer à l'auditeur pour déjà la révéler à quelqu'un, pour dire « ça existe » et, de cette manière, déjà la sauvegarder.

Dans le cas de Daniel Mermet, c'est certainement son côté populo, son bagou, qui touche et concerne l'auditeur. Lorsqu'il est lui-même en reportage, sa voix sort de la profondeur de l'arrière-plan (le plan du réel et de la confrontation avec ce « réel ») pour s'approcher jusqu'à se placer au côté de l'auditeur, au creux familier de son oreille, dans un tout autre rapport : on pourrait dire qu'il tient l'auditeur par les sentiments. Il joue avec habileté de ces différents plans ou niveaux de profondeur propres aux émissions de reportage réalisées et diffusées en direct du studio : il y a d'abord le plan du réel (interpellation, rencontre, discussion avec les personnes du réel), puis le plan du témoin du réel (le reporter commente le réel ou, mieux, ce qu'il en ressent) et enfin le plan qu'on pourrait appeler « analytique » (le reporter devenu animateur en studio se rapproche du micro et se glisse dans la peau du conteur pour introduire et lier entre eux les divers éléments de reportage). Dans cette échelle de plans, on passe du plan *proche au réel* au plan *proche à l'auditeur*. Tout est question de distance d'un monde à l'autre, d'allers-retours sans cesse opérés

par le reporter. Dans ce style, la narration est très importante²³ : le reporter fait office de conteur, de colporteur, de passeur, pour prendre son auditeur par l'oreille et lui dire, le temps d'une émission : « Écoute. Ça existe. »

²³ Sur un autre ton, plus littéraire et plus écrit, c'était aussi bien le cas de Colette Fellous des *Nuits magnétiques* de France Culture, qui introduisait chaque documentaire par l'interprétation d'un texte. Autre atmosphère, autre ton, pour une émission d'un autre moment de la journée (la nuit). Le rythme radiophonique s'accorde sur le rythme biologique.

Journalisme et reportage d'un côté, création d'auteur et documentaire de l'autre ?

Tout d'abord, arrêtons-nous sur l'usage commun de ces termes et sur ce qu'il révèle. Dans la distinction entre reportage et documentaire – une distinction qui existe, qu'on relève couramment chez les gens de radio –, on goûte comme **une certaine différence de valeurs** : le documentaire plus noble que le reportage ? Existe-t-il une hiérarchie des sujets ?

Sans aller jusque là, on pourrait remarquer que la forme documentaire est fréquemment d'une durée plus longue, sur une période de préparation et de production également plus longue que le reportage. Par conséquent le documentaire serait logiquement plus « approfondi », plus « réfléchi ». Souvent, le reportage est intégré à une émission de *flux* : il est produit dans et pour une chaîne de radio. Le documentaire est en général une commande ou une proposition originale : c'est souvent une émission de *stock*, parfois conçue hors chaîne et isolée du flux quotidien, qui peut vivre une destinée se prolongeant au dehors de la radio (CD, Internet, écoute collective, festivals). Une opinion répandue suggère une éventuelle différence d'intention et de traitement entre les deux genres, plus qu'une différence de formats : là où le reportage serait plutôt du domaine du journalisme rédactionnel classique, tendant vers l'objectivité mais possiblement contraint dans un carcan de codes et de règles, le documentaire aurait la particularité (et la qualité ?) de laisser librement s'exprimer l'auteur de manière personnelle et subjective. Ou alors, ce qui est déjà contradictoire, le documentaire aurait peut-être la potentialité de faire état de plusieurs points de vues sur un même sujet tandis que le reportage, à cause d'une certaine « urgence » de fabrication qui le caractériserait, n'en présenterait qu'un... À ce point de la réflexion, il semble encore que le reportage se différencie du documentaire par déficience...

À l'intérieur d'un même *format*, d'une même *catégorie*, d'autres questionnements troublent notre problématique. Ne devrait-on pas distinguer le reportage d'une minute dans le genre « newsflash » au journal parlé de 13h, du reportage hebdomadaire de 40 minutes de Stéphane Dupont et ses collaborateurs

dans leur émission *La Quatrième dimension* (RTBF Liège – La Première) ? De ces deux reportages, le dernier n'est-il pas plus proche de ce qu'on appelle le « documentaire de création » à la Yann Paranthoën par exemple ? En quoi reste-t-il néanmoins, dans l'usage courant du terme, un reportage et non un documentaire ? Peut-être sont-ce la fréquence de fabrication des programmes, le rythme enchaîné dans lequel travaillent les équipes, qui font que des émissions comme *La Quatrième dimension* (hebdomadaire), comme *Là-bas si j'y suis* (quotidienne), se distinguent de celles de Yann Paranthoën qui produit seulement une à deux heures d'émission par an. Dans le même ordre d'idées, on peut remarquer que les reportages ont également souvent une esthétique moins léchée (« brut de décoffrage », dixit Daniel Mermet) qui correspond à leurs conditions de production. Et qui correspond aussi à leurs conditions de diffusion : les divers éléments de l'émission (éléments de reportage montés, voix du speaker en studio, musique) sont mixés par le réalisateur en direct, au contraire des documentaires de Yann Paranthoën, minutieusement conçus comme des objets inaliénables qu'il ne reste qu'à insérer dans une grille de programmes. D'une manière générale, on se rend compte du large panel des reportages aux points de vue de la forme et du fond : du degré presque zéro du direct par téléphone mobile, jusqu'au plus fin mixage de l'émission chouchoutée en studio, en passant par le direct par reportophone où il commence à y avoir « place au son »... Avec le progrès technique augmentent les possibilités esthétiques et sémantiques.²⁴

Cependant, il n'est pas moins sûr que la distinction entre reportage et documentaire (ne) soit (qu')une question de forme, de durée, d'esthétique, etc. Stéphane Dupont a construit *La Quatrième dimension* du 18 janvier 2003 à partir d'enregistrements qu'il a réalisés pour la circonstance et d'enregistrements plus anciens, datant de 1993 et 1995, déjà montés dans son programme de l'époque, *Faits divers*. L'émission de janvier 2003 tourne autour du problème des inondations le long de la Meuse et montre comment ce phénomène récurrent, aux conséquences humaines et naturelles déplorables, ne se règle pas et même s'aggrave au fil des ans. Du fait du montage en aller-retour entre passé et présent, du *rapportage* absurde du même phénomène aujourd'hui identique à hier, de la répétition de la parole

²⁴ Avec la technologie augmente également le coût (exemple des transmissions large-bande par valise-satellite) et malheureusement le calcul est vite fait : on peut diminuer le coût salarial de moitié en faisant partir le journaliste sans preneur de son, alors que paradoxalement la présence du technicien serait encore plus justifiée et pertinente.

désabusée des victimes comme un bégaiement tragique, de l'absence totale de réaction des pouvoirs publics et de leur silence, le reportage prend ici une autre dimension (c'est le cas de le dire). **Le reportage nous semble se faire documentaire.**

Sur un autre sujet et un autre ton, l'émission de 50 minutes *Un jardin dans la ville*, est un travail de composition semblable puisqu'il mêle des instantanés sonores du même lieu enregistrés à divers moments à travers le temps – ici au rythme des saisons. Le traitement correspond en plein avec le sujet puisque ce dernier prend lieu dans le quartier des potagers à Forest, un retranchement de nature à l'intérieur de la ville. Par l'entremise d'un ami habitant du quartier, Stéphane Dupont, accompagné de Jean Franchimont pour la prise de son, rencontre les habitants, échange quelques mots sur la pluie et le beau temps, revient chez eux voir où ça en est... : le projet d'urbanisation a été mis en échec par le comité des habitants, les mêmes enfants qui jetaient des pierres sur les poules construisent maintenant des cabanes sur le bout de terrain qu'on leur a réservé, un jeune couple nouvellement arrivé dans le quartier s'installe, etc. Cette émission, hautement optimiste sur un ton désuet, dresse le portrait d'une manière de vivre d'autrefois qui résiste et parvient quand même à s'exprimer aujourd'hui, car la nature humaine ne change pas malgré la modernisation et l'évolution des mœurs. Elle constitue une sorte de document humaniste atemporel sur un art de vivre populaire.

D'une manière globale, il nous paraît difficile de poursuivre plus précisément dans le décortiquage de la distinction existant communément entre reportage et documentaire : notre tentative montre qu'au-delà des questionnements intéressants propres à chaque type d'émission, les frontières sont floues et la séparation n'a fondamentalement pas grand sens ; en revanche, il apparaît sans doute, entre toutes les formes de radiophonie qui traitent le réel, une différence d'approche *éditoriale*.

C'est ici qu'on en vient au journalisme. Comme pour documentaire et reportage, il s'annonce laborieux de rentrer dans une tentative de définition qui distinguerait clairement les notions d'auteur et de journaliste. Au sein des grands organismes de radiodiffusion et ce depuis toujours, journaliste, producteur, auteur, réalisateur, preneur de son, etc. sont des catégories professionnelles bien distinctes ; au point que Yann Paranthoën raconte qu'à ses débuts de preneur de son à l'ORTF, il n'était pas autorisé à signer ses propres réalisations : alors il les faisait *reconnaître* par un ami

« réalisateur ». C'est la renommée et la reconnaissance d'une partie de la profession qui lui ont valu son statut – encore à part – dans cette cathédrale fourmilière qu'est Radio France. C'est sans doute de ces distinctions hiérarchiques (ou tout au moins c'est un état de fait parallèle) que viennent la séparation en genres et le fait que les individus eux-mêmes se définissent « tels » plutôt par rapport à la fonction pour laquelle ils ont été formés et sont effectivement employés, plutôt que par véritable convenance avec le terme. Les catégorisations sont restrictives et n'ont pas de sens dans la pratique : quelle est la part d'un preneur de son dans la mise en ondes d'une émission par rapport au réalisateur ? Un journaliste qui tend son micro ne pense-t-il que « sens » et pas « son » ?

Revenons justement à la problématique journalisme / création d'auteur. Dans un monde hyper-médiatisé comme le nôtre, où les groupes de presse dépendent de conglomérats commerciaux et industriels, un monde où on est en droit de douter de l'intégrité de beaucoup de journalistes, la mise dans le même tiroir d'une expression libre, media-activiste ou documentaire, et du journalisme de rédaction peut parfois être ressentie comme péjorative et douteuse. Et le terme est parfois fui comme le diable par des « auteurs » qui refusent l'amalgame. Pourtant, selon Jean Hatzfeld, reporter de presse écrite éminemment respecté : « *le journalisme consiste à interpréter le réel avec intelligence et émotion* ». On imagine que cette phrase, et en particulier l'expression « interpréter le réel », pourrait faire hurler d'indignation déontologique tant de journalistes qui se gargarisent d'« objectivité », tandis que leur poussent sur la langue les verrues de l'idéologie politique ou industrio-commerciale qui les emploie. Pour Daniel Mermet, qui se considère journaliste, il s'agit de rompre avec la tradition du reporter « fantassin de l'information », qui *rapporte* le scoop à l'éditorialiste comme un petit chien à son maître. La différence de son travail d'avec le journalisme rédactionnel classique réside peut-être dans le fait de **ne pas vouloir marcher sur le terrain brûlant de l'actualité** (se garder d'être « sur le vif », « à chaud »). A fortiori, et ce faisant écho au point précédent, c'est surtout dans le rapport avec les gens, dans la relation à établir, dans le comportement à adopter avec le sujet que se situerait la nuance : « *On essaie d'avoir la plus grande empathie possible... À l'interview, on préfère le dialogue.* »

Éthique du montage et du mixage

« Grâce au montage, le radio-reporter peut, avant la diffusion de son reportage, éliminer tous les impairs, réenregistrer une phrase, élaguer, bref perfectionner son travail. Le reportage devient alors une authentique œuvre dramatique puisée dans la réalité. Par la suppression de toutes les "poussières", par l'adjonction d'éléments sonores ou musicaux fournis par les archives du studio, le reporter peut atteindre la quasi-perfection. Mais tant de recherche esthétique nuit indiscutablement à la sincérité. »²⁵ Par cette dernière phrase, Charles Ford semble se méfier des techniques de montage : **le montage mène-t-il à l'imposture ?**

Le travail sur le son enregistré après le tournage pose en effet une série de problèmes. Du fait du caractère purement temporel et énergétique du son, le montage peut très facilement être *transparent* : on coupe dans un silence ou à l'attaque d'un son. Ainsi, on ellipse à son gré, on inverse l'ordre des événements, on remonte la parole de la personne enregistrée, renverse l'ordre de ses mots, de ses phrases. Déjà Joseph Goebbels, chef de l'information et de la propagande du III^e Reich, utilisait les fonctionnalités du montage et faisait remonter les discours des opposants au parti nazi pour les tourner contre eux.

En charcutant le ruban, on est capable, semble-t-il, de composer une toute autre réalité. Avec l'aide d'une station de montage virtuel, on entre dans la clinique du lisse et du propre. Et qui plus est, grâce au mixage, on pourrait faire se succéder sans aucun souci deux instantanés différents dans le même lieu ; on pourrait transporter une personne, par sa voix prise en gros plan, dans un endroit qu'elle n'a jamais visité. Tout semble possible et donc, les pires *manipulations*.

Comment respecter la parole de la personne enregistrée ? Prenons l'exemple du travail de montage de Yann Paranthoën qui taille²⁶, taille tellement dans *Le Temps des Seigneurs* qu'il efface ce que peu oseraient faire, c'est-à-dire qu'il coupe dans la

²⁵ Charles Ford, *Influence du micro sur la dramaturgie du réel*, p. 114.

²⁶ Yann Paranthoën utilise très souvent l'analogie avec la sculpture ou la taille de la pierre en général pour parler de son travail. Ce discours transparait dans ses émissions, comme dans *Le Temps des Seigneurs* où il rend hommage à son père tailleur de pierre ou dans *Jeux de mains*, dans laquelle il pose le problème de la disparition du toucher liée à l'utilisation grandissante des technologies numériques.

résonance du son. Ainsi, chaque parole, chaque son qui l'intéresse en tant qu'unité, est extrait du contexte. On assiste à une « fictionnalisation » de l'événement. Yann Paranthoën ôte les inspirations de ses interlocuteurs, donc leur souffle de vie, tout comme il gomme le toucher de l'accordéoniste. Cependant ces unités fractionnées ne rendent pas l'œuvre artificielle pour autant, elles sont pareilles à des blocs de réel brut. C'est le même discours (celui des femmes de marins et des femmes de tailleurs de pierre) et la même musique (la mélodie à l'accordéon) donnés à écouter différemment, pour leur grain, pour leur caractère hésitant, en ce qu'ils sont des rengaines, des à-peu-près de la mémoire. Que nous apprend cet exemple ? Aurait-on le « droit de monter », à la seule condition de laisser le montage perceptible ?

Il y a dans plusieurs pièces de Dominique Petitgand cette utilisation du montage semblable à la « taille du son » propre à Yann Paranthoën. Les mots, les phrases sont découpés, isolés et apparaît un autre tempo que celui de la diction propre de la personne enregistrée. La voix devient insulaire dans une étendue de silence. Il y a ici un intense respect pour la parole de la personne rencontrée – parole ordinaire devenue extraordinaire, cette fois presque sacralisée. Une empathie, un attachement naît de la mise en exergue de cette parole ordinaire et une tension entre l'être humain enregistré et l'être humain écoutant s'installe par la durée et par la dynamique du son, entre modulation de la voix et silence. Dominique Petitgand varie ses dispositifs d'écoute. Pour *La journée*, il installe les auditeurs dans une salle totalement obscurcie, le dispositif technique étant une simple écoute stéréo : une voix (une personne) à gauche, une voix (une personne) au centre, une voix (une personne) à droite. Une parole sacralisée qu'on écoute... religieusement. Une émotion naît de cette parole proche comme si elle nous était confiée à l'oreille mais paradoxalement amplifiée et diffusée à distance dans une salle. Dans les longs moments de silence, on retient son souffle. Et certainement l'émotion provient en partie de la gêne occasionnée par cette parole qui pourrait être la nôtre, mise à nu par le montage et diffusée *si fort* à la portée de tant d'oreilles inconnues à nos côtés dans la salle. « *La parole radiophonique est avant tout sans visage. Elle est nue et se laisse entendre dans sa nudité. La voix seule, avec son timbre, son rythme, ses intonations s'installe comme relais de transmission d'une réalité, d'un vécu, d'une connaissance.* »²⁷

²⁷ Jean-Marc Turine, *Un mot contient mille images*.

À propos du travail de Dominique Petitgand, Patricia Brignone parle d'« *hyperréalisme sonore* », ²⁸ faisant référence au mouvement hyperréaliste dans les arts plastiques visant à reproduire la réalité le plus fidèlement jusqu'à l'obsession, par exemple en employant en peinture la projection photographique ou en sculpture le moulage de vrais objets et de vrais corps. ²⁹ L'effet que produit une œuvre d'art hyperréaliste est souvent un mélange de touchant et d'obscène. Sans parler d'obscénité dans le cas de la recherche de Dominique Petitgand, on ressent au-delà d'une première écoute la tristesse ou la mélancolie de comprendre que ces traces sonores si troublantes (« criantes de vérité ») sont celles d'une vie humaine condamnée à mourir tandis que tournent en boucle les éclats, les éruptions, les toussotements, les pouffements de rire sur la surface glacée du disque compact. Quel rapport naît-il de la répétition de ces écoutes ? La mise en scène survit difficilement à la première fois : déjà, la personne humaine n'apparaît plus entière devant cette voix ; on s'attache maintenant à la musicalité, au rythme, à la composition du « maître-chanteur », à des détails qui font de l'ombre à la voix qui s'était pourtant faite corps (... et âme : plus qu'incarnée, elle s'était humanisée) et qui nous avait tant touchés. Et nous voilà presque embarrassés pour la personne donnée à entendre, qu'on n'écoute déjà plus comme elle le mériterait. Intense respect ou création abstraite par déjà trop de manipulation et d'appropriation du réel comme élément de composition ?

Dans le genre « fictionnalisation du réel », peut-on se permettre de considérer de façon secondaire la personne enregistrée au profit d'une construction abstraite ? Parfois on sent poindre une tendance scabreuse à l'*esthétisant*, au *musical* pour le seul plaisir de la musicalité. Existe-t-il des limites à ce qu'on pourrait appeler **la « mise en pièces » du réel ?**

Revenons à nos remarques préliminaires pour étudier une autre tendance du montage sonore, qui serait de se servir de sa potentialité de « transparence ». Dans ce type de pratique, on travaille sur l'enchaînement, sur le flux. Cette technique s'oppose à ce que nous avons appelé la « mise en pièces » par l'impression de continuité : on recherche le « naturel », le crédible, le vraisemblable. C'est une

²⁸ Patricia Brignone, *Ciné-mental*.

²⁹ On connaît bien les sculptures de Duane Hanson qui représentent grandeur nature des spécimens typiques de la classe moyenne états-unienne des années septante : une ménagère et son caddie, un couple de touristes, etc.

technique imperceptible et malicieuse, à fabriquer de faux plans-séquences. C'est un style qu'on pourrait qualifier de plus « cinématographique » – si on prend comme référence le cinéma courant, celui qui fait *impression* de réalité. Est-ce que le **naturalisme radiophonique** trahit la personne enregistrée et est-ce qu'il trahit l'auditeur ?

Dans *Portrait de mon oncle*, par exemple, j'ai réduit une discussion entre deux personnes d'une demi-heure à sept minutes, en coupant dans les « silences » et en utilisant d'autres artifices comme le pivot sur un mot ou comme le bégaiement d'un des interlocuteurs pour sauter des étapes dans la conversation, etc. ; puis j'ai comblé des trous qui étaient apparus dans l'arrière-fond (présence / absence de grillons) en mixant une ambiance. À l'écoute, une oreille exercée et concentrée pourra entendre les points de montage mais un auditeur lambda croira à une totale continuité. J'ai tenu à respecter le mieux possible les individus enregistrés en conservant leurs hésitations, le rythme de la conversation, le rapport de forces à cet instant précis, etc. jusqu'à laisser expressément au bout des sept minutes la phrase suivante, pour seul but d'avouer ma manipulation : « *Bon, on a parlé une demi-heure, ça suffit...* » Aurait-on le droit de tromper à la seule condition de déposer des balises qui disent « attention, c'est du montage » ?... Qu'importent ces bonnes intentions, au final après montage et mixage, le discours est le mien : il a été complètement fabriqué et l'auditeur n'y voit que du feu. Problème : non seulement l'auditeur moyen n'entend pas le montage parce qu'il est transparent, mais en plus comme il n'a aucune idée de ce que peut être un montage radiophonique, encore moins que cela peut être transparent, il n'a donc aucune idée qu'il puisse être trompé aussi effrontément. Est-ce qu'il importe que l'auditeur ignore être trompé ? Est-ce un secret à garder pour l'auteur ? Il n'existe pas à ma connaissance de machine détectrice de mensonge radiophonique. Il semble qu'il vaudrait mieux partir du principe que **tout message radiophonique doit être soumis à l'épreuve de notre esprit critique**. Le montage, en tant que technique, lui n'est pas forcément manipulation. Bien au contraire d'un dissimulateur, c'est souvent lui qui *révèle* des choses ; il raconte l'histoire et met en forme le message, le discours ou l'action. Le montage ordonne les éléments signifiants et le mixage les met en perspective.

Abordons la question de l'ajout de sons non issus du réel au montage documentaire radiophonique et revenons à Charles Ford qui, dans la citation en tête

de cette étude, remarquait (sans doute ironiquement) que « *par l'adjonction d'éléments sonores ou musicaux fournis par les archives du studio, le reporter peut atteindre la quasi-perfection* ». L'utilisation d'effets sonores et de musique est délicate quand on aspire à toucher au plus près du réel. La tentation d'effets dramatiques est grande alors que souvent une voix, par son timbre, (le vécu qu'il transporte) et par son inscription et sa résonance dans l'environnement ambiant (son espace de vie) suffit à transmettre un message et une émotion. L'équipe d'Arte Radio³⁰ travaille sur la voix dans cette lignée mais est friande de l'accompagner, la brosser, la ponctuer de musique et de sons additionnels, au détriment du propos et de leurs bonnes intentions. Cela fait parfois ressembler leurs mises en ondes à l'esthétique pressée et saccadée des spots publicitaires : à multiplier les sons incongrus, on démultiplie les images mentales et le cerveau arrive rapidement à saturation. Prenons un exemple qui n'est justement pas une de leurs compositions les plus sophistiquées (puisque c'est un simple montage-mixage d'une voix – enregistrée par téléphone – avec une musique) mais qui suggère que même quelque chose de simple peut tomber complètement à côté du propos. Dans une de leurs dernières capsules mise en ligne le 1^{er} mai 2003, intitulé « *C'est pas comme ça qu'on fait une vie* » (*de mai-68 au loft : comment on a tué la classe ouvrière*), le témoignage pourtant poignant se trouve considérablement affaibli par une musique électronique qui est jouée en dessous. La nappe musicale, aux tonalités sombres nostalgiques, introduit et clôt le témoignage, le confinant en fin de compte dans un statut d'anecdote qu'on peut très bien oublier sitôt écoutée... On voudrait plaider pour la sobriété, pour le silence, mais le silence est une chose qui fait peur à l'homme, surtout à l'homme moderne citadin.

Dans les pièces de Dominique Petitgand, il arrive parfois que la musique prenne le relais de la voix. Dans ce cas, la présence de musique est motivée par le souci de reposer l'intellect de l'auditeur tout en le maintenant dans la tension de ce qu'il vient d'écouter. C'est comme faire une pause dans une lecture : lever les yeux du livre tandis qu'on reste dans la concentration toute particulière de l'univers écrit. C'est en effet ce qu'on peut remarquer dans des œuvres plus classiquement radiophoniques,

³⁰ Arte Radio (www.arteradio.com), radio Internet à la demande créée en 2002, constitue un réservoir fréquemment incrémenté de capsules sonores d'une durée variant d'une à vingt minutes. Il s'agit principalement de reportages et d'entretiens, parfois de créations musicales ou « mix ». C'est l'auditeur internaute qui compose son propre programme. Arte Radio fonctionne avec de nombreux pigistes et est dirigée par seulement deux personnes, Silvain Gire responsable éditorial et Christophe Rault responsable technique et mixeur, ce qui lui donne une certaine couleur reconnaissable.

comme *Libres paroles enfermées* de Jean-Marc Turine. Couplet par couplet, la chanson de Léo Ferré *Merde à Vauban* scande les entretiens en envolées lyriques, qui percent une brèche dans les murs de la prison.

On se méfie beaucoup de l'ajout de sons non issus du réel et à raison. Pour *Rwanda 1999*, un documentaire de six heures de Madeleine Mukamabano et Mehdi El Hadj pour France Culture, l'intention était de relever la réalité du génocide de son contexte local : pas de musique folklorique rwandaise, seul un tambour vient ponctuellement rappeler la bestialité, l'inhumanité profonde universelle de l'homme. Cependant on pourrait dire, pour employer une métaphore mathématique, qu'une addition de sons est pareille à une soustraction, c'est fondamentalement la même opération. Il peut n'être pas plus artificiel d'ajouter au réel que d'y retrancher. Coupes, ajouts, collage, superpositions : montage et mixage sont des outils pour révéler le réel sous-jacent à la matière sonore récoltée.

3. Influences du médium de diffusion

La radiodiffusion : une fenêtre ouverte sur le monde

D'un point de vue historique, on ne peut pas dissocier ce qu'on appelle aujourd'hui la création sonore ou l'expression radiophonique de son cadre de diffusion radio. Pendant toute une longue période, cela allait tout bonnement de pair : l'expression et son médium comme la péniche et le canal. Même si de nos jours la création s'est répandue et rayonne au-delà des « ondes » comme nous le remarquons en introduction, on peut comprendre que cette migration vers notamment des écoutes collectives, s'est parfois effectuée avec regret. En effet, la radiodiffusion, c'est d'abord un moyen extraordinaire de toucher un public potentiellement très nombreux³¹ mais cela induit également une certaine démarche dans le processus de création. Car évidemment, tout mode de diffusion, comme tout support de fixation, est un *filtre*, qui rentre en compte dans la genèse de l'œuvre et qui en est entièrement partie prenante en tant que véhicule de l'expression.

Examinons le cas de la radiodiffusion de plus près. C'est d'abord, la plupart du temps, une écoute individuelle. Dans les lieux de collectivité où elle diffuse (usines, bureaux, supermarché, etc.), on ne l'écoute pas, on ne fait que l'entendre. La tendance évolutive de la radio vers Internet reflète tout à fait l'individualité de l'écoute, puisque déjà on reçoit la radio sur son « *personal* » *computer*. Au-delà de cela, peu d'auditeurs sont exigeants au point de prendre le temps de la radio, de s'installer devant leur poste en position attentive et réceptive, bref d'adopter une attitude semblable à celle qu'on prend dans le cas d'une lecture, d'un spectacle de théâtre, de cinéma, d'un concert. On écoute la radio en voiture, chez soi, en faisant mille autres choses en même temps. La radio n'accapare pas comme peut le faire la télévision. Dans les lieux où elle reste allumée en permanence, elle s'apparente à un bruit de fond, à une présence / absence, à un bouillonnement de vie latente, vers lequel l'attention de l'auditeur volète, en état d'attirance ou de relâchement selon des critères difficilement descriptibles et mesurables. « *[L'attention que l'on porte au*

³¹ La question du public touché est d'ailleurs très sensible et pose débat au regard du caractère confidentiel du milieu de la création radio, auquel certains reprochent son hermétisme et son repli sur soi.

*spectacle radiophonique] ressemble davantage à cette attention intermittente et souvent distraite que nous portons quotidiennement au spectacle de la rue. »³² Jean Tardieu note que l'auditeur est également celui qui décide en maître du choix de la station de radio ainsi que de la continuité des programmes : « le simple fait de la facilité (le bouton qu'il suffit de tourner pour déchaîner – ou interrompre – à domicile les sons et les images du monde) implique, de la part de l'auditeur, une attention inégale, fragmentaire, ingrate et pleine d'erreurs. »³³ Conscient de l'attitude de l'auditeur lambda, l'auteur doit *faire avec* et surtout l'exploiter de façon positive et créatrice. Certains en ont fait une ligne de conduite : pour René Farabet, l'écoute doit être un « acte de liberté, une sorte de va-et-vient actif – de soi au son (c'est-à-dire au monde), du son à soi. (...) Brecht imaginait ce mouvement de navette, ce mouvement dialectique, qui permet une prise de distance critique. »³⁴*

La radio non pas comme robinet à bruit, mais comme fenêtre ouverte sur le monde. Pour autant, est-ce qu'on doit craindre que ça rentre par une oreille et que ça ressorte par l'autre ? Pour René Farabet, la radio, c'est de côté, de biais. C'est *avec, en compagnie de*. C'est une oreille contre le poste et une oreille sur le monde, comme si on ne lisait qu'avec un œil tandis que de l'autre, on observait l'environnement et que l'une et l'autre lectures s'interpénétraient. C'est ce mouvement oscillant qui permet la *double lecture* et provoque **l'interaction entre la réalité du monde et la fiction de l'œuvre radiodiffusée, à travers une réflexion critique**. « *Devant l'appareil, je me mets de profil, le pavillon de l'oreille comme une conque spatiale défiant le haut-parleur. Un jet de sons nous relie, mais je ne suis pas englobé dans le bruit, disons que je le prolonge. Je ne suis pas investi de part en part, j'ai des tas de blancs à remplir et à compléter. Le "raptus" radiophonique, lorsqu'il a lieu, ne peut être considéré comme un emprisonnement – une sorte de gel – dans l'univers qui sort du poste, mais plutôt comme une échappée sans cesse réitérée, un perpétuel décrochement de la pensée. La puissance magique et fascinante de la radio (...) est moins accentuée que son appel à une participation personnelle et divagante. L'auditeur de radio s'écoute à travers ce qu'il entend. »³⁵*

³² Jean Tardieu, *Grandeurs et faiblesses de la radio*, p. 27.

³³ Jean Tardieu, *Grandeurs et faiblesses de la radio*, p. 27.

³⁴ René Farabet, *Atelier de création radiophonique, extrait*.

³⁵ René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ails*, p. 28.

Des fils vibrants sont reliés entre des humains sur la terre via la radiodiffusion. « *La radio est, en quelque sorte, comme une bouche humaine qui s'adresse à une oreille humaine et, en fin de compte, un cerveau qui élabore un message et émet vers un autre cerveau qui reçoit, décode et réfléchit sur ce message humain. La richesse de ces cerveaux s'exprime dans les valeurs symboliques qu'ils échangent. Et la symbolique du message est sans doute issue de la fusion possible de nos sensations auditives avec le reste du monde.* »³⁶ Pour créer un échange, il faut développer la possibilité pour le public de réagir : les émissions *Là-bas si j'y suis* et *La Quatrième dimension* fonctionnent avec un répondeur téléphonique à la disposition des auditeurs. Mais plus que la réaction il faut faciliter l'action : la radio est un outil de communication, de culture et d'expression sensible qui doit rester ou revenir dans les mains de la population comme elle l'est, sous la forme de radio communautaire, dans de nombreux pays comme les États-Unis, le Canada, l'Espagne, l'Italie, le Venezuela, etc. Dans le contexte actuel, il est plus que souhaitable de pousser dans ce sens : aller vers une radio citoyenne libre et participative.

³⁶ Magali Schuermans, *La création radiophonique, entre musique, sons et narration*, p. 65-66.

À propos d'une surenchère de l'effet de réel : réflexions sur le multi-canal

Dans la dernière citation de René Farabet, est inscrite l'éventualité – que lui-même conteste – d'englober l'auditeur. Avant les premières transmissions stéréophoniques, la radio comme nous l'avons vu, c'était *de profil*, avec une attention intermittente. Cela peut toujours l'être d'ailleurs, selon l'attitude que l'auditeur adopte. Les œuvres captent rarement l'attention du public : « *Telle est la première critique – fort grave en vérité – qu'on peut adresser à la radio ou, plus exactement, à la façon dont ses messages sont appréhendés par l'auditeur. C'est une critique de fait, non de fond.* »³⁷ Toutefois, l'arrivée de la diffusion en stéréo a marqué un sérieux bouleversement : avec l'extraordinaire enrichissement du langage narratif qu'inventaient la largeur et la profondeur du couple stéréophonique, est reparue une situation d'écoute différente, plus statique. Autrefois, il est vrai qu'il était courant de passer des heures immobile à côté de son poste (surtout dans les premiers temps de la radio, où la famille formait le cercle autour du meuble imposant de la TSF) puis l'invention du transistor et la miniaturisation des appareils ont permis la mobilité de l'auditeur en même temps que l'arrivée de la radio dans des endroits encore vierges. Mais dans le cas de l'écoute d'une œuvre en stéréo, on peut presque dire qu'on n'a pas le choix de la mobilité si on désire apprécier l'œuvre. En effet, cela n'a pas beaucoup de sens de déambuler autour du dispositif d'écoute puisqu'on rate tout l'effet stéréophonique. Yann Paranthoën, par exemple, tient à l'idée d'une radio « frontale ». Parmi les métaphores qu'il emploie pour parler de son travail, l'une s'appuie sur la ressemblance avec la peinture. Lorsqu'il construit son œuvre, il dit qu'il commence par dresser une toile.³⁸ La conduite en voiture ou l'utilisation d'un ordinateur sont des situations d'écoute frontale très répandues. Dans l'idée du « frontal », il y a affront et affrontement : quelque part, l'auditeur est contraint à l'immobilisme pour apprécier l'œuvre ; et de fait, il s'y expose.

³⁷ Jean Tardieu, *Grandeurs et faiblesses de la radio*, p. 166.

³⁸ Yann Paranthoën a l'habitude de dresser sa « toile » avec un couple stéréophonique ORTF Schoeps. C'est avec le microphone mono qu'il va donner le « relief » (« stereos » en grec) – voix, sons ponctuels – au tableau sonore.

Et le multi-canal dans tout ça ? Les expériences de création en multi-canal ou « surround » ne sont pas nouvelles mais leur transmission n'était pas envisageable jusqu'à il y a peu. Aujourd'hui, le format de codage Dolby Surround ProLogic³⁹ et la commercialisation de codeurs / décodeurs grand public rendent possible l'extension de cette forme de diffusion. À l'intérieur même des grands organismes de radio, des expériences sont menées (tant bien que mal car la politique des chefs de chaînes n'en fait pas une priorité, loin de là) par des pionniers comme Guy Senaux à Radio France par exemple. Cependant, est-ce que le modèle de reproduction « home cinema 5.1 »⁴⁰ qui commercialement s'est imposé (ou plutôt, *a été imposé* par l'industrie du film et du DVD), est pertinent ou pas en radiophonie ?... c'est une autre question : les expériences de surround, quadraphoniques ou autres, ont débuté avant qu'on en parle pour le cinéma mais si des foyers se sont équipés en 5.1, il faudra sans doute bien faire avec et même en tirer profit, bien entendu.

Considérons maintenant l'intérêt potentiel d'un tel système. La première peur ou tout au moins, la première méfiance de ceux qui ne jureraient pas par autre chose que la stéréo est celle de se retrouver *surrounded* par le surround, c'est-à-dire encerclés, prisonniers, contenus en quelque sorte dans un espace clos. Malheur aux claustrophobes, il semble manquer une porte de sortie, la possibilité d'une fuite, d'un recul tout au moins (la prise de distance critique dont parlait René Farabet via Bertolt Brecht). Alors le dispositif de reproduction multi-canal délimiterait-il une aire fermée où on écoute avec résignation le son que des hauts-parleurs aveuglément expulsent – le « *caractère égocentrique et centripète de l'audition* »⁴¹ à son comble ? Cet espace clos paraît être le rêve de quelqu'un qui aurait voulu faire de la radio un spectacle total qui s'accapare le badaud à son tour. La radiophonie peut-elle être un art forain ?

Ce qu'on suspecte derrière le multi-canal, c'est le risque de dérive vers du tout-spectacle, vain de toute façon, car il lassera très tôt le public de sons qui tournent et de paysages sonores *tape-à-l'oreille*. Dans son utilisation en documentaire, les expériences les plus paresseuses rappellent un modèle connu dans le cinéma multi-

³⁹ Format de matricage pour la transmission de cinq canaux sur deux voies. La voie gauche totale comprend le canal gauche plus le canal central atténué de 3 dB plus le canal arrière gauche atténué de 3 dB et déphasé de -90°. La voie droite totale comprend le canal droit plus le canal central atténué de 3 dB plus le canal arrière droit atténué de 3 dB et déphasé de +90°. Ceci permet une compatibilité avec la diphonie classique (c'est-à-dire la stéréophonie).

⁴⁰ Cinq canaux, cinq hauts-parleurs : gauche, centre, droit, arrière gauche, arrière droit plus un « subwoofer », haut-parleur de fréquences très basses et infra-basses.

⁴¹ Michel Chion, *Le son*, p. 15

canal dominant : les canaux arrière – délivrant l’ambiance du lieu – forment un « soutien » pour l’écoute, et l’information – véhiculée par les voix – est projetée devant. À l’émission *Bonobo : le hippie des Grands Singes*, produite par le programme de France Inter *Interception* (programme de grands reportages d’information),⁴² on peut reprocher l’utilisation du surround en tant que faire-valoir de plus d’authenticité sans grande conviction : l’ambiance n’est ni présente, ni absente, mixée « suffisamment » bas pour être oubliée (scotomisée), tandis que les interviews se succèdent sur les canaux frontaux sans même une utilisation particulière de la stéréo. Au bout de cinq minutes, l’effet de nouveauté est dépassé et on se trouve dans un reportage d’information des plus classiques – des plus ennuyeux.

D’un autre côté, les expériences plus saisissantes relèvent d’une tendance qu’on pourrait qualifier de réalisme pittoresque, une sorte de transposition sonore de la « réalité virtuelle » (l’interactivité en moins). « *Aujourd’hui encore, le développement de la géométrie acoustique (déjà la stéréophonie, par son effet de triangulation, plus encore la tétraphonie, et l’hexaphonie, ailleurs le Kunstkopf⁴³) ranime de vieux rêves illusionnistes : le jeu balistique consiste à immerger l’auditeur dans le son, et à faire du relief sonore un espace habitable, en quelque sorte comme le réel – comme si on y était ! Esthétique du "comme si" ! (...) Voici donc le réel pris non plus comme sujet (à partir duquel des dérivations en série seraient opérées, jusqu’à perte d’identité) mais comme modèle. Il est reconstitué. Nous entrons chez les faussaires (...). Quel que soit son degré de réussite, le calque du réel n’est pas plus le réel que la fable la plus fantastique.* »⁴⁴ Des partisans ou tout au moins sympathisants du système s’enthousiasment pour ce cocon toujours plus parfait, cette bulle toujours plus familièrement ressemblante à un environnement sonore naturel. Mais cet « effet de réel » n’est-il pas un leurre ? L’impression d’espace (dans le son) ne serait-elle pas un faux-semblant qui dissimule mal la restriction de l’espace d’écoute et la contrainte du fauteuil unique⁴⁵ ? Le multi-canal ne serait-il pas qu’une

⁴² Production de Simon Tivolle et Christine Siméone pour France Inter. Son multi-canal de Guy Senaux et Jean-Baptiste Etchepareborde.

⁴³ Système d’enregistrement stéréophonique pour une écoute au casque, développé en Allemagne, qui emploie une tête artificielle montée sur un résonateur semblable à un buste.

⁴⁴ René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d’ailes*, p. 81.

⁴⁵ En multi-canal surround, mais c’était déjà le cas en stéréophonie (le triangle équilatéral), il y a théoriquement une seule bonne place pour l’auditeur – au centre du dispositif de hauts-parleurs –, condamnant par conséquent l’écoute idéale à l’individualité.

attraction, pas machiavélique mais presque, qui anesthésie l'esprit critique de l'auditeur par surabondance des points d'écoute et surenchère d'information ?

Que peut-on attendre du dispositif multi-canal en documentaire ? Que le fauteuil central ne soit pas une chaise électrique... Au lieu de considérer l'espace d'écoute comme paralysant l'auditeur sur son siège, peut-être pourrait-on l'envisager comme un espace de promenade : s'approcher, reculer, se laisser attirer, s'éloigner à son gré, se laisser surprendre par un angle négligé... Mais peut-on imaginer des émissions où, en quelque sorte, la narration (les points d'attention) serait abandonnée à l'auditeur vagabond ? Seraient-elles encore des œuvres originales ou de simples cartes postales foraines ?

D'un autre côté, se laisser immerger par le son, immobile, dans un état entièrement réceptif et poreux, procure un enivrement agréable (qui rappelle sans doute des sensations prénatales), mais qui peut glisser vers un état hypnotique vulnérable – ce qui pose problème. En tout cas, qu'on soit ou non en condition d'attention, et plus ou moins enclin à la réflexion, **on s'expose totalement au son**. Les propriétés englobantes du surround, exploitées avec finesse, permettront-elles de prendre à témoin l'auditeur plus directement, plus profondément ?

Pour *Le singe soleil*, une émission produite par Robert Arnaut et Jacques Charreaux pour France Inter et enregistrée par Guy Senaux, l'auditeur se trouve littéralement « embarqué » (à bord d'une pirogue au cœur de la forêt équatoriale du Gabon) dans une aventure peu commentée, où le son riche et complexe, inouï, investit l'espace.⁴⁶ Le ton est ici plus subtil et la voix narratrice de Robert Arnaut, directement enregistrée sur place, murmure doucement dans les canaux arrière comme une confidence à l'oreille, tel un compagnon de route plutôt qu'un guide, une présence amie qui nous ouvre (à) l'espace.

⁴⁶ Il s'agit là de l'introduction de ce reportage de 55 minutes. Je n'ai malheureusement pas eu l'occasion d'écouter plus des quinze premières minutes.

4. De quelle réalité le son témoigne-t-il ?

Un constat déroutant

Lorsque l'on cherche à formuler par une démarche artistique un point de vue critique sur le monde, on se pose le problème de la représentation du monde. C'est-à-dire, pour être bref, que l'on cherche à établir des correspondances entre la réalité qu'on rencontre et la réalité – transposée – de l'œuvre d'art.⁴⁷ L'Histoire des Beaux-Arts nous montre que le mode de représentation occidental fut d'abord essentiellement figuratif : l'art figuratif est une pratique de représentation de l'apparence des choses, *perceptible* du monde. Lorsque l'on aborde le problème de transmettre le réel, c'est-à-dire de témoigner du monde, par le biais des sons et uniquement des sons comme c'est le cas du documentaire radiophonique, on se retrouve confronté à un constat implacable et déroutant : « *Quatre-vingt quinze pour cent de ce qui constitue la réalité visible et tangible n'émet aucun son. (...) Le cinq pour cent qui est sonore traduit très peu, vaguement ou pas du tout la réalité dont il est l'aspect sonore ;* »⁴⁸

« *[Nous] croyons de bonne foi que la réalité est sonore, et qu'elle se raconte et se décrit à travers les sons. Pourtant, lorsqu'on écoute le son de la réalité et que l'on est privé sur celle-ci de toute autre source d'information – notamment visuelle –, on se trouve littéralement dans l'obscurité.* »⁴⁹ Si en effet la description de la réalité paraît difficile une fois qu'on a fermé les yeux, particulièrement dans un environnement méconnu ou inconnu, certains référents existent encore. Mais ils condamnent la perception de la réalité à des approximations, parfois à des clichés, à des émotions plus qu'à une compréhension, à la reconstitution des informations

⁴⁷ Je ne rentrerai pas ici dans la problématique « la radio est-elle un art ? » mais je renvoie à la réflexion de Jean Tardieu dans *Grandeurs et faiblesses de la radio*, p. 42-43 : « *Oui, la radio est un art original puisqu'elle possède un langage, une technique et des moyens qui lui sont propres. Non, la radio n'est pas un art original puisqu'elle emprunte les principaux termes de son langage (les sons et la parole) à des arts, comme la musique et la littérature, qui existaient avant elle et qui continuent à vivre en dehors d'elle. Oui, la radio est un art, lorsqu'elle suscite des œuvres originales composées spécialement pour elle et réalisées par ses propres moyens. Non, la radio n'est pas un art, en tout cas, pas un art "majeur" ; elle serait plutôt un art de "complément", de "diffusion", de "présentation", bref, un art superposé aux autres, lorsqu'elle se borne à assimiler et à transmettre, même en les modifiant plus ou moins, l'immense répertoire des œuvres qui ont été créées en dehors d'elle, pour le livre, le concert ou le théâtre.* »

⁴⁸ Michel Chion, *Le son*, p. 112.

⁴⁹ Michel Chion, *Le son*, p. 112.

manquantes par le biais de l'imaginaire, à un prolongement du son perçu par une image mentale. L'écoute yeux fermés a pour conséquence un déséquilibre physique et une mise en fragilité de l'écouter. Dans un monde oppressant comme le nôtre, il est rare qu'on se dispose à une telle situation d'écoute en extérieur, dans un environnement insécurisant. C'est toujours un choix, comme le choix de tendre l'oreille à une émission radiophonique. Bien sûr, l'écoute radiophonique se fait rarement dans le noir total et l'interaction du son diffusé avec l'image perçue de la réalité de l'écouter est à prendre en compte.

Il s'avance toute une série de questions, développées dans ce chapitre : Le fait que très peu d'éléments de la réalité n'émettent un son est-il un handicap, voire un empêchement absolu à la représentation de la réalité par le son ? Quel(s) aspect(s) de la réalité le son transmet-il ? Faut-il chercher à pallier le manque de sonore ? Comment en fin de compte raconter le réel par le son ?

Le son comme trace ?

L'onde sonore est l'émanation d'une source vibrante. Le son est une trace de la chose. Le « son comme trace » s'explique-t-il par son caractère temporel ?

Ne prenons pas en compte les situations d'écoute où nous sommes capables d'obtenir des informations autres qu'auditives – en particulier visuelles – sur la chose qui émet le son. Alors, cela signifie que nous sommes en situation d'écoute « acousmatique » telle que l'a définie Pierre Schaeffer en référence aux Pythagoriciens. Cette situation d'écoute acousmatique peut être soit naturelle, soit artificielle (si elle fait intervenir des moyens d'amplification électroacoustique) ; elle est du reste celle de la radiodiffusion et de toute diffusion d'œuvre radiophonique. Et mettons également de côté toute circonstance où l'on a le son *sous la main*, à disposition pour toute réécoute, mise en boucle, passage à vitesse variable, etc. car c'est une situation d'écoute finalement assez rare. Dans ce cas, nous sommes entièrement soumis au caractère temporel, insaisissable du son. Incapables d'obtenir une information autre que sonore sur la réalité, nous n'en connaissons qu'une trace.

Le son est émis, on le perçoit, et entre les deux il y a le temps d'une interprétation – en tout cas, d'une estimation. Une trace perdue : le son perçu, trace du son émis. « *Il est de la nature du son d'être associé fréquemment à quelque chose de perdu, de raté en même temps que capté, mais toujours là.* »⁵⁰ Par conséquent, l'information que nous tirons de la sensation sonore n'est toujours qu'une approximation de ce que le son nous semble objectivement être, soit en ce qui concerne sa qualité propre d'objet sonore,⁵¹ soit en ce qui concerne la source dont il est censé procéder et sur laquelle il peut fournir une information. Le son comme trace de ce qu'il s'est passé, trace d'un événement... trace du réel ?

Le son est avant tout perçu comme étant une émanation de la source en tant que « chose »,⁵² comme une partie d'un tout. D'où l'effet que, derrière le son d'une

⁵⁰ Michel Chion, *Le son*, p. 5.

⁵¹ L'objet sonore, tel que défini par Pierre Schaeffer, se trouve résumé ainsi par Michel Chion dans *Le son*, p. 239 : « (...) Pierre Schaeffer pose un objet sonore spécifique, perceptif, indépendant de sa cause matérielle et physique du son, et n'en possédant pas moins un véritable statut d'objet. L'objet sonore est "tout phénomène sonore perçu comme un ensemble, comme un tout cohérent, et entendu dans une écoute réduite qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance ou de sa signification." »

⁵² Pour être plus précis, je désigne par « chose » le corps matériel ou immatériel responsable de l'événement sonore : par exemple, une personne responsable de sa voix, une voiture responsable du grondement de son moteur, le vent responsable d'un sifflement perçu, etc.

chose, se dessine une esquisse de la chose totale. Le son, volatil et fragmentaire, est un reste. Il donne l'identité de la chose, il l'évoque, et dans le même temps, il n'en est qu'une facette, qu'un éclat (comme un éclat de pierre taillée). « *Il faut se défaire de l'idée que le réel puisse être, au travers du média, simplement restitué comme réel. Le son va l'évoquer, mais il n'en est qu'une image, au même titre qu'une fiction construite. Une image, mais pas dans le sens d'une photographie. De fait, il se présente comme un des aspects réels de l'objet, un des versants de la chose. Il existe d'abord, avant même que je ne tende mon micro. Et si je l'enregistre, je vais avoir l'impression de récupérer un peu de la matière de la chose.* »⁵³ Dans ces deux dernières phrases, apparaît le phénomène de double érosion dans la captation du son : un son fixé est une trace d'un son réel, lui-même trace d'une chose. En tout cas, il semble déjà que ce soit principalement ainsi que s'opère la perception du son : **le son, rarement perçu pour le son en soi (objet sonore), provoque une image mentale de la chose qui l'émet** ; cette image est rendue possible par le fait d'avoir simultanément perçu une fois la « chose vue » et la « chose entendue » associées synchroniquement dans l'espace et le temps, et de l'avoir inscrit dans sa mémoire. Au-delà de cela, tout son inouï est interprété selon les sons connus ; toute nouvelle image se trouve composée par l'influence d'images sonores déjà mémorisées.

Une scène sonore réelle – et a fortiori une scène radiophonique – est une composition d'éléments sonores qui, à travers succession et superposition et par l'entremise de la mémoire, forment des images qui se catapultent. « *Les sons se suivent, autonomes ou interdépendants, ouvrant une fenêtre d'attention plus ou moins longue dans la mémoire de travail. Les hypothèses, simples ou multiples, s'infirment, se confirment, bifurquent. Passé un laps, elles sédimentent, s'étiolent ou s'oublent. Car il est évidemment impossible de se représenter une situation sonore d'un seul coup, instantanément. Chaque instant renvoie en effet aux données précédentes, tout en profilant sur les données ultérieures, emportant le sens dans un déploiement sans fin. Comme l'explique Véronique Campan, la scène sonore se construit en gardant la trace des profils passés et en avançant l'ébauche des profils à venir.* »⁵⁴ La perception d'une scène sonore s'apparente tantôt à un puzzle, tantôt à un rébus, qu'elle fasse appel à une logique de reconstitution par juxtaposition

⁵³ René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, p. 76.

⁵⁴ Claude Bailblé, *De la polyesthésie sonore à l'imaginaire auditif*.

d'indices et/ou par construction à travers la succession des traces sonores passées, qui viennent d'être entendues ou qui sont depuis plus longtemps mémorisées.

Par ailleurs, le fait de fixer le son sur un support s'apparente justement au fait de graver un événement dans sa mémoire. Pour poursuivre la comparaison, on peut considérer pertinemment l'aspect fragmentaire du souvenir et la faculté de recomposition de la mémoire, comme des correspondances avec les effets de l'écoute d'un son fixé.⁵⁵ Fixer ou enregistrer – *to record* en anglais –, c'est graver une trace de réalité. Incrire un souvenir, c'est déjà se souvenir : *riccordare* en italien, *recordar* en espagnol. Ainsi, le son (r)appelle quelque chose, engendre des correspondances, provoque des rapprochements, opère des connexions. **Tout son fixé est une empreinte d'un temps révolu et constitue un témoignage sur la réalité de ce moment donné, qui interfère avec la réalité du temps (présent) de l'écoute.** Cette interférence entre deux temps vécus est un des facteurs sensibles de l'expression radiophonique.

L'oralité est certes plus fragile et plus délicate que l'écriture, mais elle est la voie principale de transmission humaine depuis l'aube des temps. Par le discours, le poème ou le chant, c'est un savoir, un vécu, une Histoire, une culture, une mémoire qui se transmettent de manière directe et sensible. Et quelles plus belles inventions que la radio et l'enregistrement du son pour transmettre la parole ? ainsi que l'écrit s'exprimant via l'émotion de la voix ?

⁵⁵ « Son fixé » au sens où Michel Chion l'entend, c'est-à-dire le son enregistré au-delà de l'information historique qu'on peut tirer de la qualité de l'enregistrement même (présence de souffle, bande passante, etc.)

Le son comme indice ?

Il faudrait sans doute modérer notre appréciation du son en tant que fragment d'une chose, terme qui tend à lui conférer un caractère diminutif, réducteur. « *Il apparaît [à l'auditeur] que le réel du son (dont il avait éliminé certains éléments peu discriminatifs) n'est pas, en simple réduction, le réel global auquel il avait été confronté.* »⁵⁶ En même temps que le son est une évocation (une image) de la chose émettrice, c'est-à-dire qu'il en est l'*indice* de sa cause, en même temps le son est source d'interprétations multiples car il convoque et stimule l'imaginaire.

L'important ne serait finalement pas ce que l'auditeur identifie sciemment mais ce serait l'émotion qu'il ressent. Si l'on fait écouter différents sifflements de machine à vapeur à une personne différente à chaque fois, il se peut que ce que la personne pourra en mesurer sera de nature causale (« c'est un sifflement de machine à vapeur ») mais guère plus, comme si tous les sifflements, se résumant à cela, avaient la même incidence. Pourtant, les différences de hauteur, de timbre, de présence, d'intensité auront elles sur l'auditeur, un *retentissement* beaucoup moins mesurable, plus trouble, de l'ordre de l'affect. Ce qui veut dire aussi que l'image sonore, produite par une sensation et matérialisée dans l'esprit de l'auditeur, est différente pour chacun : **un son crée plusieurs images ; tout son s'interprète d'autant de façons qu'il existe d'auditeurs pour l'entendre.**

Par la phrase suivante, René Farabet répondait à un questionnement sur la dissociation, dans l'usage commun, entre réalité et fiction : « *Si donc je décide d'abandonner le jeu référentiel des identifications et de m'abandonner, moi, au son, alors je vais considérer comme tout à fait secondaire ce problème de "réalité / fiction".* »⁵⁷ Ainsi, insister sur la source du son, avoir continuellement son attention braquée sur la recherche de la cause de l'événement sonore, n'aurait pas pour corollaire une compréhension valable du réel. Au contraire, cela restreindrait plutôt l'entendement à la superficie des choses. A fortiori, dans une démarche inverse de reconstitution du réel, plus on rajoute de signes ou d'attributs du réel, plus on s'éloigne de l'*authenticité*.

⁵⁶ René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, p. 79.

⁵⁷ René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, p. 86.

Le son comme authenticité ?

Trace, approximation, indice... le son est un à-peu-près. Toutefois si le son, de part son aspect temporel et fragmentaire, semble n'avoir rien d'une exactitude et montre son incapacité à prouver l'existence (donc la véracité) d'un événement, d'où vient paradoxalement ce qui souvent nous paraît être l'argument d'une authenticité ?

« *Le reporter est bien, en effet, ce messenger oral, haletant, qui "parle" l'événement, qui le compose pour nous ; les détonations, les slogans, les cris qui l'accompagnent ne font qu'authentifier son discours.* »⁵⁸ Prenons l'exemple prosaïque de l'information radiodiffusée : une majorité de personnes interrogées pour des enquêtes d'opinion juge l'information à la radio plus sérieuse et plus crédible qu'à la télévision. L'explication de ce phénomène réside-t-elle dans une simple différence de qualité rédactionnelle ou y a-t-il derrière cela une confiance plus prononcée envers le son, correspondant à une méfiance envers l'image ? Il faut remarquer que paradoxalement, d'un message masqué, sans visage, survient une impression de sincérité : *Cela peut sembler une évidence, mais qu'est-ce qui différencie fondamentalement le documentaire radio du documentaire film, sinon "l'anonymat" ? Et c'est précisément cet "anonymat" qui peut troubler comme aucune image (même les plus crues, les plus dures) ne le fait. Je pense ici aux témoignages sur des charniers, des morts programmées. La parole anonyme peut entraîner une sorte de suffocation pour l'auditeur.* »⁵⁹ Dans *Les cieux étaient nus et vides*, documentaire pour France Culture, Jean-Marc Turine accompagne un homme et une femme rescapés d'Auschwitz Birkenau, sur les lieux mêmes, presque cinquante ans après. L'horreur apparaît nue derrière le calme retenu de leurs témoignages : du fait que le temps a passé, le drame de leurs vies *saute aux yeux* de l'auditeur. De manière justifiée ou pas, l'auditeur de radio se fait sans doute plus confiance *en lui-même* pour garder une écoute critique. La radio est beaucoup moins totalitaire que la télévision : elle laisse possible une prise de distance tandis que la télévision

⁵⁸ René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, p. 21.

⁵⁹ Jean-Marc Turine, *Un mot contient mille images*.

confisque un sens de plus. Il est nécessaire de garder conscience de la confiance qu'à l'auditeur à l'égard du message radiophonique.

Rappelons ici le lien très spécial qui lie l'auditeur au son, que nous avons évoqué en introduction à travers une citation de Jean Tardieu. Ce dernier évoquait l'effet de proximité du son, ses propriétés de lien intime, direct, profond qu'il entretient avec l'auditeur. Il peut sembler douteux d'attribuer au son en général (donc à tout phénomène sonore) tant de qualités. Aussi, ce qui poindrait de l'expression radiophonique documentaire plutôt qu'une authenticité, ce serait une franchise, une sincérité née de ce lien spécial.

Pour autant que le lien soit inhérent à la radio, la sincérité est-elle toujours de mise ? « *La tâche essentielle du reporter radiophonique, c'est de mettre n'importe quel événement à la portée de chacun, sous une forme à la fois authentifiée et attachante. L'auditeur doit être séduit par ce qu'il entend afin qu'il écoute jusqu'au bout, il doit aussi avoir l'impression très nette qu'on lui présente la vérité et non pas un événement tronqué ou truqué. Retenir l'auditeur, le convaincre, l'informer, c'est là tout l'art de la dramaturgie du réel dont l'aspect a radicalement changé depuis l'invention du micro.* »⁶⁰ De cette citation très ambiguë de Charles Ford, il ressort que la rhétorique du reporter aurait pour but de convaincre le public et ce par le biais, pourquoi pas, d'une certaine forme de séduction. On peut être étonné de la contradiction entre la fin et les moyens. Le public doit-il être informé ou, en fin de compte, ne suffirait-il pas qu'il eût simplement « l'impression » qu'on lui présente la vérité ? Nous en venons à nous poser cette question : peut-être seule la recherche de (ce que Charles Ford appelle) « la vérité » importerait-elle, ainsi que la forme de l'expression de cette recherche ?

⁶⁰ Charles Ford, *Influence du micro sur la dramaturgie du réel*, p. 97.

En conclusion : le réel *imaginé* en son

« *La radio nous donne à demi-mot des images du monde et en sourdine déchaîne notre imaginaire.* » (Pierre Schaeffer)

Nous sommes partis du constat que la grande majorité des choses, au sens large, qui compose la réalité, n'émet aucun son. Ainsi il semble à première vue (à première ouïe) délicat de mettre en sons la réalité. Il arrive que la question de comment pallier le manque de sonore se pose. Elle trouve des réponses pratiques immédiates qui empruntent deux conduites délicates, parfois paresseuses ou malheureuses : l'emploi d'un commentaire, assumé comme tel ou au contraire déguisé, et le recours à l'interview basique – instigatrice (« que pensez-vous de... ? ») ou à but descriptif (« vous pouvez dire à l'auditeur ce que vous êtes en train de faire ? »). Au lieu de chercher un langage spécifique pour transcrire le réel, on le redouble, on le répète, on le paraphrase, sans oublier que le commentaire vocal est souvent réducteur. Son risque est de masquer le sonore parfois plus *parlant*. Comment ne pas répéter le réel ? Comment le *révéler* ?

« *Le but final d'un reportage radiophonique est de fournir un document, un témoignage durable ou éphémère mais toujours authentique, sur un événement sensationnel ou simplement courant. (...) l'ancien reportage a cédé la place, dans la radiophonie moderne, à la dramaturgie du réel.* »⁶¹ À travers l'expression « dramaturgie du réel », on en revient à la subjectivité de l'auteur-documentariste. C'est le fait d'exprimer un point de vue sur le monde qui rend intéressante sa représentation. Toute représentation du réel en est une fiction car l'écoute crée une sorte de bestiaire d'images mentales. **Le metteur en ondes documentariste est celui qui dans ce bestiaire purement imaginaire, flottant, immatériel, oriente les éléments, leur modèle une forme et leur impose un ton et un rythme, tels que ce (nouveau) monde prenne une cohérence, une cohésion, une signification – en fin de compte une *réalité* – qui se réalise en premier lieu dans son propre esprit.** « *La matière que [l'auteur] doit mettre en ondes, qu'il doit organiser, rendre*

⁶¹ Charles Ford, *Influence du micro sur la dramaturgie du réel*, p. 118.

assimilable à l'oreille et à l'esprit, est à la fois la plus présente et la plus absente, la plus réelle et la plus imaginaire, la plus proche de notre sensibilité et la plus proche d'un phénomène purement mental tel que le mécanisme du rêve. »⁶² C'est ensuite dans l'esprit de l'auditeur, par le prisme de son propre imaginaire, que se projette la réalité révélée par le documentariste. Si l'auteur-documentariste désire capter l'attention de l'auditeur afin que son propos passe avec fidélité et s'il souhaite, qui plus est, susciter une réaction voire un engagement de la part de l'auditeur, il devra savoir le préparer à rencontrer son imaginaire : comme dit Daniel Mermet, « on lui donne le code, on lui règle le thermostat. » La représentation du réel en radiophonie passe par la perception d'un imaginaire, qui touche à l'intellect comme au sensible et à l'affect. L'expression radiophonique documentaire doit atteindre l'imagination et toucher la sensibilité de l'auditeur par la force de la suggestion. « La puissance évocatrice des mots et des sons trouve dans le documentaire sa fonction et sa place. On peut dire sa quintessence, puisque la voix, couplée à des sons ou ponctuée par des silences, ouvre un chemin (sinon un boulevard) à l'imaginaire individuel. Le plaisir (le goût) de l'écoute rejoint alors le plaisir (le goût) de la lecture, il est solitaire. De là, une connivence ou une fraternité possible qui se crée entre la parole entendue et l'auditeur. Il y a une personne derrière la voix, comme il y a une personne derrière un livre et une rencontre "abstraite" s'opère par le biais de l'écoute, comme à travers la lecture. »⁶³

Le « réel imaginé en son » n'est pas la réalité crûe, ostensible, triviale. Le postulat de départ du documentariste est que **le réel est poétique à écouter**. À la radio plus que nulle part, le réel est un rêve car le son est temps qui fuit, le son est immatériel, le son est fragment. La rencontre, si elle a lieu, se réalise entre deux personnes humaines, par l'intermédiaire du lien intime, expressif du son et d'un passeur sachant s'effacer. La grande qualité et la grande difficulté du documentaire radiophonique sont de donner à imaginer un lieu, une vie, une expérience qui va seulement s'exprimer et prendre son sens à travers le propre vécu et la propre sensibilité – bref, la propre réalité – de l'auditeur.

⁶² Jean Tardieu, *Grandeurs et faiblesses de la radio*, p. 64. En d'autres mots par Magali Schuermans dans *La création radiophonique, entre musique, sons et narration*, p. 74 : « Le plus merveilleux paradoxe de l'art radiophonique réside dans la matière avec laquelle le metteur en ondes doit perpétuellement se débattre : l'objet sonore, entre musique et bruit, synthétique et naturel, présent et absent, réel et imaginaire, du domaine du rêve ou du mythe et mental... Il me semble important de se servir de cette dualité comme d'un miroir, entre le vécu et le rêve dans toute création sonore. »

⁶³ Jean-Marc Turine, *Un mot contient mille images*.

RÉFÉRENCES

- Bailblé, Claude – *De la polyesthésie sonore à l’imaginaire auditif*. (non publié).
- Brignone, Patricia – *Ciné-mental*.
(réf. Internet http://www.pointligneplan.com/pages_html/petitgand3.html).
- Chion, Michel – *Le son*. Éditions Nathan, 1998.
- Farabet, René – *Atelier de création radiophonique, extrait*.
(réf. Internet http://www.exporevue.com/magazine/fr/farabet_1.html).
- Farabet, René – *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d’ailes*. Phonurgia Nova, 1994.
- Ford, Charles – "*Influence du micro sur la dramaturgie du réel*", in *Grandeurs et faiblesses de la radio*, (voir plus bas).
- Jacques-Jourion, Xavier – *La création radiophonique, état des choses*. Mémoire INSAS, 1997.
- Schuermans, Magali – *La création radiophonique, entre musique, sons et narration*. Mémoire INSAS, 2002.
- Signol, Estelle – *Expression radiophonique et documentaire*. Mémoire INSAS, 1997.
- Tardieu, Jean – *Grandeurs et faiblesses de la radio*. Unesco, 1969.
- Turine, Jean-Marc – *Un mot contient mille images*. (non publié).

Propos collectés lors d’entretiens privés :

- Daniel Mermet, journaliste reporter, producteur à France Inter
- Guy Senaux, chef opérateur du son à Radio France

Propos collectés lors de rencontres en public :

- Yann Paranthoën, preneur de son, documentariste à France Culture ; rencontre organisée à l’INSAS le 27 avril 2002.
- Françoise Nice et Françoise Wallemacq, journalistes à la RTBF et Eric D’Agostino, ingénieur du son RTBF ; rencontre organisée par l’Atelier de Création Sonore Radiophonique au Cinéma Nova le 22 novembre 1997.
- Daniel Mermet ; rencontre organisée par l’Atelier de Création Sonore Radiophonique, présentée par Stéphane Dupont au Cinéma Nova le 5 octobre 1999.

La plupart des émissions citées dans ce mémoire est disponible à l’écoute à l’Atelier de Création Sonore Radiophonique, 7 rue d’Alost, 1000 Bruxelles. Courriel : phonotheque@acsr.be