

## ***DYNAMIQUES CONTEMPORAINES DU DOCUMENTAIRE RADIOPHONIQUE***

Texte établi par Joëlle Girard et  
Christophe Deleu  
[christophe.deleu@libertysurf.fr](mailto:christophe.deleu@libertysurf.fr)

---

Ce texte est inédit, il a été publié pour la première fois sur le site du GRER en janvier 2009. Pour le citer, veuillez utiliser les références suivantes : **GRER**, « *Dynamiques contemporaines du documentaire radiophonique* », **compte-rendu du séminaire du 31 mai 2008**, établi par Joëlle Girard et Christophe Deleu, <http://www.grer2.fr/> , Janvier 2009, 25 p.

---



Ce séminaire s'est déroulé le 31 mai 2008, à l'Université Paris 1 – Sorbonne Panthéon Institut National d'Histoire de l'Art - Salle René Jullian, 6, Rue des Petits Champs, 75002 PARIS.

organisateurs :

**Albino Pedroia**, trésorier du GRER ; **Christophe Deleu**, maître de conférences à l'Université de Strasbourg 3, producteur délégué à France Culture et membre du conseil d'administration et du conseil scientifique du GRER ; **Sylvie Capitant**, membre du bureau et du conseil d'administration du GRER, responsable de la régie son ; **Joëlle Girard**, membre du bureau du GRER

Invités :

**Emmanuelle Taurines**, documentariste indépendante ; **Frédéric Antoine**, professeur à l'Université Catholique de Louvain, président du Fonds d'aide à la création radiophonique (Belgique) ; **Denis Bourgeois**, maître de conférences à l'Université de Poitiers, responsable du Master Documentaire de création (CREADOC) ; **Silvain Gire**, créateur d'Arte Radio ; **Pierre Chevalier**, conseiller au documentaire à France Culture, producteur-coordonnateur de l'émission « Sur les docks ».

**Mots-Clés** : Radio, Documentaire, Création, Séminaire, France, Belgique, France Culture, Arte Radio

---





Report of the GRER seminar, May 31st 2008, « Contemporary dynamics of the radio documentary. Text established by Joëlle Girard and Christophe Deleu

**Keywords:** Radio documentary, Creation, Seminar, France, Belgium, France Culture, Arte Radio



Acta del seminario del GRER del 31 de mayo de 2008, "Dinámicas contemporáneas del documental radiofónico". Texto elaborado por Joëlle Girard y Christophe Deleu.

**Palabras Claves:** Radio, Documental, Creación, Seminario, Francia, Bélgica, France Culture, Arte Radio

Après la lecture par Albino Pedroia d'un message de Jean-Jacques Cheval, président du GRER, Christophe Deleu, l'animateur du séminaire, indique que le GRER est un lieu important pour la radio parce que, depuis maintenant quatre ou cinq ans, cette organisation a relancé les recherches sur la radio. Il permet à chacun d'y mener ses travaux, et, comme la radio elle-même a la particularité de ne pas accueillir exclusivement des universitaires, des professionnels et auditeurs rejoignent également le GRER.

Le documentaire, rappelle en introduction Christophe Deleu, est un genre radiophonique que l'on peut dire marginal, car bien qu'il réunisse aujourd'hui les passionnés du documentaire – auditeurs, praticiens et universitaires travaillant sur le sujet, il faut reconnaître qu'à l'échelle nationale, le documentaire est rare à la radio. Il est toutefois important de s'y intéresser. Il poursuit par quelques mots de présentation du panel d'intervenants, en insistant sur le fait que ceux-ci proviennent d'horizons différents :

**Emmanuelle Taurines**, documentariste indépendante à Marseille, elle a été choisie parce démontrant qu'on peut faire du documentaire en se situant hors du circuit traditionnel (France Culture, Arte Radio) ;

**Denis Bourgeois**, maître de conférences à l'Université de Poitiers et responsable du « Master du documentaire de création » ;

**Frédéric Antoine**, professeur à l'Université de Louvain et président du fonds d'aide à la création pour la radio, en Belgique, qui expliquera que ce pays a un système particulier de financement du documentaire, système qui s'apparente en quelque sorte au fonctionnement du CNC en France. Il vient de coordonner un numéro de *Médiatique*, une revue universitaire belge, qui s'intitule « Le retour de la radio » ;

**Silvain Gire**, responsable éditorial, directeur d'Arte Radio depuis cinq ans. Elle diffuse uniquement sur le Web des programmes radiophoniques, lesquels commencent à s'étendre puisque les programmes d'Arte Radio sont repris par certaines radios (associatives comme Radio Grenouille ; et même France Inter) ;

**Pierre Chevalier**, conseiller au documentaire auprès de France Culture, producteur de l'émission « Sur les Docks », il travaille également pour le cinéma et il est le président d'Avance sur Recette au CNC.

La présentation des intervenants achevée, Christophe Deleu note la présence dans la salle de nombreux documentaristes, des auteurs, des réalisateurs auxquels il a demandé de parler de leur métier et de leur travail ; notamment, Julie Roué, une étudiante de l'école Louis Lumière, qui parlera de son travail documentaire à la radio intitulé « L'intime et le documentaire ».

L'ordre du jour comporte deux parties : la première porte sur la définition du documentaire, les différentes démarches, les différentes esthétiques du documentaire, ce que l'on peut produire à la radio. La seconde sur l'économie, le mode de production, le lieu de diffusion du documentaire.

---

### **Une définition du documentaire radiophonique**

« Nous commencerons par une question de terminologie, dit Christophe Deleu : Qu'est ce que le documentaire radio ? Par documentaire, on suppose la définition suivante : enregistrement de sons, montage, mixage selon une réalisation déterminée, dans des conditions qui ne sont pas celles du direct et n'entrent pas dans le cadre de journaux radiophoniques. C'est un genre assez rare à la radio ; on l'entend sur le service public et sur le web. Les radios privées ne se sont pas engagées dans cette voie : on n'entend pas de documentaires sur Europe 1, RTL, RMC. On en parle un peu sur les radios associatives depuis quelques années, depuis que les moyens techniques ont évolué. Depuis que l'on peut enregistrer du son avec des appareils peu coûteux et qu'on peut monter grâce au numérique, il est incontestable que ces possibilités ont favorisé le développement du documentaire dans les radios associatives. On entend aussi des documentaires dans des festivals comme Longueur d'Ondes, à Brest, Phonurgia, en Arles, Sonor à Nantes, Engrenages, à Marseille, les Radiophonies à Paris... Il y a régulièrement dans l'année des lieux où l'on peut entendre du documentaire ; Il existe des prix – SCAM, Gilson, Italia, Europa... – décernés aux documentaires, lesquels sont considérés comme des œuvres à part entière. »

*Extrait de 3'20 : « Espace entre nous », réalisé par Sébastien Rollot dans le cadre de l'Université de Poitiers.*

« Ce premier extrait a été choisi, reprend Christophe Deleu, parce que la démarche de l'auteur fait réfléchir sur la radio comme langage. Dans cet extrait, il y a une sorte de flou au départ : qui est cette personne qui nous parle ? de quoi nous parle-t-elle ?... On pénètre dans un mystère auquel on va trouver peu à peu une explication. Cette invitation à entrer dans un univers est intéressante et il nous semble que la radio n'utilise pas suffisamment l'atout que représente ici l'absence d'image. »

**Denis Bourgeois** : « Sébastien avait envie de travailler sur la notion de frontière, sur le fait que les sans-papiers se trouvent en état de suspension, perdus entre deux territoires qui ne leur reconnaissent aucune place. Concernant la forme du documentaire lui-même, le tissage des voix notamment, je lui ai conseillé de lire de la poésie, Dylan Thomas ou Koltès. Je ne sais évidemment pas comment il a trouvé cette forme, mais il a réussi à mettre les voix en état de suspension, il ne nomme pas ses personnages, il ne les contextualise pas, les voix surgissent du milieu de nulle part comme leur condition de sans-papiers. Il y a de très belles voix plus loin dans le documentaire, notamment celle, magnifique, d'une femme, d'une texture et avec un débit qui font ressortir à la fois la douceur et la fragilité et en même temps une résistance obstinée à l'adversité.

Pour une définition du documentaire sonore, c'est d'abord la notion de documentaire que je chercherai à définir, une première définition pourrait être : commencer par écouter la matière avant de réfléchir à ce que l'on en fait. Je crois que c'est ce qui distingue de manière très forte le documentaire du reportage ; le même matériau sonore peut servir à l'un comme à l'autre, mais soit on part de la matière et on construit progressivement une forme – pour moi, c'est ça le documentaire –, soit on part d'une idée, d'une grille de programme, d'une conception prédéterminée et souvent aussi d'un format, et là on est dans le reportage. C'est donc surtout une question d'intention.

La deuxième définition du documentaire que je pourrais donner, c'est qu'il s'agit d'une création réalisée avec peu de moyens, peu de machineries, peu de comédiens professionnels. Je pourrais presque dire que le documentaire est la fiction du pauvre, une économie de moyens. Mais derrière cette économie de moyens, il y a sans doute une réflexion que je qualifierai de politique et de poétique. »

**Frédéric Antoine :** « J'ai un point de vue un peu différent, parce qu'en plus de toutes les fonctions qu'on m'a attribuées, je donne des cours dans une école de réalisation radio et cinéma sur la méthodologie de l'enquête documentaire et sa scénarisation. Mon point de vue sur le documentaire est l'inverse de la démarche selon laquelle on va à la rencontre du réel. On ne s'approprie le réel que si l'on va à sa rencontre, et cela dans une logique permettant de l'anticiper et de le prolonger. Bien sûr, il existe au départ une démarche de recherche documentaire, de recherche de documents, puis une scénarisation de ceux-ci avant la réalisation du travail. Ces deux axes sont au centre d'un débat : va-t-on commencer par une démarche de terrain, partir à la rencontre du réel, et, à partir de là, construire quelque chose ayant une cohérence en termes de narration, ou bien d'abord se documenter, faire une pré-scénarisation, partir ensuite avec les talents et les moyens techniques requis, et ensuite retravailler le produit fini ?

Je vis ces deux démarches différemment, de mon point de vue enseignant, dans le milieu où je travaille. Il y a ce que j'attends du documentaire de ce point de vue-là, et puis ce que j'entends, notamment en tant que responsable du Fonds d'aide à la création belge. Le clivage dont on veut sortir, c'est celui du reportage/documentaire. Il n'est peut-être pas tout à fait de la même nature pour moi que ce qui a été dit. En ce qui me concerne, il repose en partie sur le fait que j'associe le documentaire à l'intemporalité. Il n'y a donc pas d'élément d'irruption, d'actualité, de précipitation, par rapport à quelque chose qu'il faille couvrir en tant que tel dans le documentaire. Il est cependant vrai que l'on va à la rencontre d'un univers. Ces deux éléments sont différents. L'élément qui distingue le documentaire du reportage, c'est le point de vue, évidemment. Un documentariste travaille avec un point de vue sur le réel, tandis que le reporter est là pour rendre compte du réel, de la manière la plus distanciée possible. L'apport documentariste, c'est son appropriation du réel à travers une démarche, sa reconstruction dans la production radio.

Entre ce que j'entends et ce que j'attends – parce que j'attends beaucoup de cette démarche d'appropriation –, je suis frappé par le fait que l'appropriation du réel par le documentariste radio se résume souvent à la mise en scène de sa propre démarche. Il y a énormément de productions documentaires radio dans lesquelles on a une sorte de révélation du processus de production. C'est à partir de là que le documentariste s'implique dans sa production.

Dernier élément, l'exploitation de l'univers du son. Et là aussi on peut être parfois un peu déçu que le documentaire soit souvent très parlé, qu'il recourt beaucoup à l'expression orale, à des éléments d'interview proche d'une démarche de reportage. Je ne pense pas que l'intérêt du documentaire radio soit de révéler un univers sonore. Il est d'arriver à faire sortir des échanges entre des individus par l'exploitation du son, ou par ce que j'appelle le micro témoin, c'est-à-dire le micro qui capte des entretiens, mais cela n'a plus rien à voir avec une démarche audiovisuelle récente.

Il y a six ans, en 2002, le Fonds Belgique Francophone a édité un CD avec quelques productions particulièrement intéressantes. L'une d'elles « La ballade des oreilles » m'a laissé un bon souvenir. Il s'agit d'une documentariste accompagnant un aveugle dans sa vie. Selon moi, c'est le summum de ce que l'on peut essayer

de travailler au niveau du son. En voyageant avec quelqu'un qui ne voit pas, on est dans l'univers du son, dans un itinéraire du traitement du son. Cet exemple montre ce que l'on peut attendre d'un travail radiophonique dans une démarche documentaire. »

**Silvain Gire :** « L'extrait du documentaire de Sébastien Rollot est très bien choisi parce qu'il est emblématique, presque jusqu'à la caricature, de ce que serait le documentaire radio aujourd'hui, déjà par sa thématique. Je ne sais pas ce qu'il en est pour Pierre Chevalier, mais, en ce qui me concerne, un sujet sur deux qu'on me propose à Arte Radio tourne autour des sans-papiers. Il y a des sujets qui reviennent extrêmement souvent dans les propositions des jeunes documentaristes. Cette constance est emblématique de l'efficacité extraordinaire de ce média.

Un documentaire consisterait, à un moment donné, à enregistrer du réel. Ici, la voix de l'auteur – on sait de qui il s'agit puisqu'il va dire son nom au générique – lit un texte de loi, donc quelque chose d'accessible à tous puisqu'il est possible de trouver cette loi, et on entend le bruit d'une photocopieuse. On est donc là dans une banalité incroyable. Mais le fait d'avoir simplement associé ce texte prétendument neutre, car il s'agit d'un texte de loi lu avec une voix assez neutre, elle aussi, et le bruit d'une photocopieuse nous renvoie à des questions sur une certaine machine administrative, une situation qui se répète, une situation déshumanisée, etc. On imagine ce qui va nous être raconté par la suite, ce qui est le fond même du propos. Ensuite, évidemment, arrivent des voix, la prise du réel, du témoignage, mais il n'y a rien de cela dans ces premières minutes. On tire une efficacité extraordinaire de moyens totalement dérisoires, par l'association du son et de la voix, d'une voix qui, pour le coup, ne serait pas dans le registre du documentaire. Nous sommes là dans le registre de la création sonore ou même de la fiction, mais à partir d'un texte qui est un matériau brut trouvable, et d'une diction qui n'est pas celle de la fiction. Il est vrai que le recours à la lecture est un artifice extrêmement usité, mais on voit qu'il fonctionne très bien.

Je n'ai pas de définition du documentaire. Je dirais que c'est du réel qui fabrique de la fiction, mais cela ne veut pas dire grand-chose. Et puis, je suis d'accord avec la définition de Frédéric Antoine : le point de vue de l'auteur me paraît indispensable. »

**Pierre Chevalier :** « Si vous voulez une définition très basique, mais tout de même un peu moins simple que son énoncé, je dirais que pour moi un documentaire radiophonique est une petite source sonore de réel. Ce qui est important, c'est le terme « production du réel ». Je crois que le documentaire radiophonique n'est pas seulement une transmission du réel, une communication du réel, une information sur le réel souvent liée à l'actuel, mais que c'est la production d'un autre réel, un réel différent de la réalité, un réel virtuel. C'est-à-dire machiné, composé, produit à l'aide de dispositifs. C'est une production qui a la teneur du réel du documentaire radiophonique, laquelle est très différente de celle de la réalité. À mon avis, c'est dans cette marge que se situe l'approche intéressante, une approche sélective, je dirais subjective, réflexive, autoritaire du réel. C'est donc, en effet, très différent de la fonction de communication et de celle de l'information. Cette fonction de production a même pour rôle de provoquer l'imaginaire ou la réflexion, de susciter un point de vue chez l'auditeur. À partir du réel et selon une approche formelle, le documentaire ne fait pas seulement entrer des fonctions sociales dans le réel mais des fonctions de création, voire des fonctions esthétiques.

On peut y parvenir de multiples façons. Finalement, la notion d'auteur est peut-être moins présente chez un documentariste radio que chez un auteur de fiction, mais elle l'est néanmoins de façon collective, car cette production du réel se fait très souvent par une approche collective. Et, là aussi, c'est la grande différence entre l'approche du documentaire radiophonique et celle du documentaire image. L'enjeu est différent : à la radio on a plutôt mille auteurs qu'un seul auteur. Ces auteurs sont naturellement le producteur, le réalisateur, les techniciens, etc. Les témoignages, les archives... Ce réel, par conséquent, est très mythique. La notion d'auteur, très importante pour certains documentaristes, est, à mon avis, une notion qui varie selon l'évolution du documentaire. Elle était capitale il y a une vingtaine, une trentaine d'années à France Culture, par exemple, avec

« L'Atelier de création radiophonique », pour des personnalités comme René Farabet. Mais cette notion d'auteur ne se vaporise pas, elle se multiplie ; l'auteur devient multiple, il n'y a plus un seul auteur, alors qu'il n'y a toujours qu'un seul machiniste ; c'est quelqu'un qui s'est affirmé par rapport à une équipe, à un diffuseur. Le documentaire radiophonique d'aujourd'hui est extrêmement bariolé, multiple, ses formes sont très différenciées. Je vois que sur France Culture, par exemple, il y a une dizaine ou une douzaine d'heures de documentaires par semaine, au moins cinq émissions qui font des documentaires et que ces cinq émissions proposent une approche radiophonique documentaire absolument différenciée. Il y a « La Fabrique de l'Histoire », avec tous les mardis un documentaire, « Les pieds sur terre », qui privilégie un style direct à partir d'un montage très soigné et de plusieurs rushes. Il y a « Sur les docks », avec des approches très différentes à partir d'un prototype un peu formalisé. Et aussi « Surpris par la nuit », qui est davantage un travail d'auteur, un point de vue « auteuriste » avec un fragment de réel. Il y a encore des émissions hebdo. Ces différentes émissions ont chacune leur style, et je trouve cela bien que la notion de style ne soit pas unique. Les radios, beaucoup d'autres radios, ont une écriture documentaire maintenant très différenciée et efficace, et même les « grosses chaînes » en qualité de diffuseurs.

Pour conclure, je dirais que le documentaire radiophonique me paraît travailler sur un réel « machiné », qui n'est pas un réel actuel ni un réel de la réalité. »

**Emmanuelle Taurines** : « Pour moi, donner une définition du documentaire est un exercice difficile parce que je ne me suis jamais posé la question. À mon avis, le documentaire est une restitution qui va donner un éclairage particulier des réalités d'une société par un apport d'informations. Le terme d'information est très large : il comprend ce qui se dit, la façon dont on le dit, l'émotion qu'on entend à un moment donné... La caractéristique du documentaire, c'est que les informations factuelles sont traitées de manière sensible, elles sont restituées, données à écouter en fonction de la sensibilité de l'auteur, et j'ajouterais qu'elles sont écoutées de façon sensible. À l'écoute d'un extrait sonore, chacun se place en soi, le reçoit et en fait quelque chose. Avec le recul, je constate qu'avant de commencer je ne sais pas le sujet que je vais traiter. Je pars et j'enregistre. C'est le terrain qui m'intéresse. Dans les mots, le langage, la parole, l'oral, il y a une connaissance que l'on ne trouve pas ailleurs ; une connaissance éprouvée, une connaissance empirique des choses. Il ne faut pas oublier que le documentaire a une fonction, celle de créer de la connaissance, de la partager, de la diffuser . Voilà ce qui m'intéresse : aller capter ce qui ne se trouve pas dans le document officiel, de mettre cette connaissance de terrain à égalité avec les autres formes de connaissances et de la faire circuler. »

**Christophe Deleu** : « Ce séminaire n'aura pas, volontairement, de dimension historique pour la simple raison que les travaux manquent. Si vous pouvez susciter des vocations de recherche sur l'histoire du documentaire à la radio, ce serait bien car cette histoire n'est pas écrite. Cette remarque est valable pour d'autres pans de la radio mais en particulier pour le documentaire.

Le documentaire à la radio n'est pas apparu au début du siècle dernier. Il a fallu attendre l'arrivée du Nagra, au milieu des années 50, pour que des documentaristes investissent les rues, aillent chercher du son à l'extérieur des studios, et se mettent à le monter. Mais déjà le club d'essai dirigé par Tardieu mentionne le terme documentaire dans la recension des émissions produites en 1946-47.

On peut entendre parfois dans les Nuits de France Culture, entre 1 heure et 6 heures du matin, une émission qui s'appelle « Documents ». Elle a diffusé une émission qui serait en quelque sorte l'ancêtre d'une émission comme « Interception », de France Inter, à propos du pipeline de Parentis (Gironde). On entend une voix off en studio, de type journalistique, qui nous renvoie à chaque fois au pipeline, à celle d'une personne qui est allée à la rencontre des salariés, de ceux qui côtoient le pétrole de très près. Il faut ensuite attendre la fin des années 60, avec France Culture, pour avoir un mouvement sensible en faveur du documentaire (« L'ACR » d'Alain Trutat, repris plus tard par René Farabet).

Les émissions de Claude Villers, sur France Inter, par la suite, se sont volontiers tournées vers l'extérieur. Mais ce qui était produit ne correspond pas obligatoirement à ce que l'on appelle documentaire. Il avait eu précédemment, au milieu des années 40, les tentatives de Schaeffer d'aller interviewer des écrivains chez eux. Dans les années cinquante, on a essayé d'abandonner l'idée que la radio servait uniquement à interviewer quelqu'un en direct. Dans une émission qui s'appelait « Au royaume de l'air », qu'a diffusée la RTF dans les années 50, on entend plusieurs témoignages enregistrés en studio, que l'on imagine même récités, tellement ils sont lus. Ces témoignages seraient au centre d'une forme qui serait aussi l'ancêtre de ce que l'on appelle aujourd'hui le documentaire. Je ne pense pas qu'il y ait d'émission qui soit arrivée sur le devant de la scène en disant : « Bonjour, je suis le documentaire ! »

Parmi les noms célèbres, on a cité celui de René Farabet, qui a repris « l'Atelier de Création Radiophonique » fondé par Jean Tardieu et Alain Trutat en 1969. Il y a également des gens comme Yann Parenthoën, qui a incarné, à partir de 1967, une certaine école de documentaristes sonores, avec des œuvres sans commentaire, ni extraits musicaux ni littéraires. Et, plus connu du grand public, on peut citer Daniel Mermet, avec « Là-bas si j'y suis » tous les jours sur France Inter.

Nous allons maintenant découvrir quelques esthétiques à partir d'extraits afin de se faire une idée de ce qui est fait ici ou là. Silvain Gire va nous parler de ce qu'on appelle schématiquement la « radio-vérité », la radio comme captation du réel, qui est dans la lignée du cinéma-vérité (avec Morin, Rouch...) du début des années 60. La radio a mis un peu plus de temps que le cinéma à aller dans cette voie alors que le Nagra a d'abord été utilisé à la radio. Le cinéma-vérité consistait à filmer un réel existant, mais comme 90% de la réalité n'est pas sonore cette démarche a été beaucoup plus compliquée pour la radio. Certaines formes de documentaire se rapprochent néanmoins de la radio-vérité, comme cet extrait de Claire Hauter. »

**Silvain Gire :** « Nous allons écouter deux extraits. Tout d'abord l'intro, la première minute du deuxième épisode d'une série documentaire de Claire Hauter, qui s'appelle « Dans l'ambulance ». J'en ai déjà trop dit. L'idée étant de voir comment, quand on ignore le titre, on parvient à comprendre de quoi il est question, ce qui se passe. C'est une forme qui m'intéresse énormément, celle du plan-séquence. Ce documentaire dure 16 mn dans son intégralité. Je vous en propose d'abord 1 mn.

#### *1er extrait sonore de « Dans l'ambulance »*

Au cours de cette première minute, on a compris qu'on se trouvait dans une ambulance avec deux ambulanciers psychiatriques qui vont procéder à un internement d'office. Cela a été dit dans la continuité. Pour vous résumer brièvement la suite, je vous dirai qu'elle va ressembler – heureusement que Claire Hauter n'est pas là pour m'entendre – à ce que l'on voit à la télévision, filmé caméra à l'épaule, c'est-à-dire qu'on arrive dans la cour en entendant un crissement de freins, un chien qui aboie, des voisins qui disent « Elle est par-là, elle est par-là ! »

#### *2ème extrait sonore (4'30) de « Dans l'ambulance »*

C'est un passage qui me touche énormément, autant à cause de cette voix [La femme que l'on va interner] que l'on entend, qu'en raison du bruit de la pluie sur le toit de l'ambulance, bruit qui joue un rôle important dans le documentaire. La suite : la femme est hospitalisée, les deux infirmiers repartent. Ils font le bilan de l'opération. Il ressort que cette femme n'aurait pas dû être hospitalisée : elle avait arrêté de prendre ses cachets parce qu'elle vit seule. C'était un problème social.

Ce qui m'intéresse, dans cette séquence, c'est son ambiance. Nous sommes dans cette ambulance. Pourquoi écouter cela ? L'opération aura duré deux heures, trois heures ? Le documentaire dure 16 mn. On sait bien qu'il y a un micro dans l'ambulance, mais on n'a pas l'impression que c'est monté. On dirait un plan-séquence, une mise en spectacle. On est confronté à la folie. Cette femme reprend une chanson de Piaf, elle détourne les paroles. Le personnage qui joue avec le micro joue aussi avec nous, avec notre écoute. Elle a hurlé dans le micro à plusieurs reprises ; cela saturait, mais il y a une forme de jeu, de plaisir... Sur Internet, les choses sont plus complexes et en même temps plus faciles. L'écoute radiophonique du documentaire en flux est quelque chose de très compliquée. Il faut que les gens soient là, pile à l'heure, au bon moment, qu'ils aient entendu le lancement, le chapeau... Les conditions idéales sont celles des festivals, ou du web, des conditions d'écoute captive où, comme au cinéma, on s'installerait dans une salle pour écouter et on n'en sortirait pas avant la fin.

Les auteurs ont beaucoup de mal à comprendre qu'il faut attraper les gens, les prendre par l'oreille et ne plus les lâcher. Notre travail consiste à faire cela. C'est d'autant plus difficile qu'on veut le faire sans commentaires, sans chapeau, sans voix de journaliste.

Ce que je trouve intéressant, c'est que cela oblige à construire des « situations », « la situation » étant le mot clé de ce que l'on essaye de faire par rapport à d'autres formes de documentaires sonores. Il faut « une situation » parce que c'est ce qui vous attrape. Le miracle du cinéma, du documentaire, c'est qu'il vous emmène là où vous ne pouvez pas aller, et qu'une voix un peu désincarnée vous parle, une voix qui dispose d'une espèce de savoir, même si ce savoir est populaire. On se trouve subitement avec les gens en train de faire quelque chose, des gens qui ont un problème, un conflit à résoudre. *A priori*, ce documentaire de Claire Hauter était fait pour durer 45 mn, mais on s'est dit qu'il fallait faire trois parties parce qu'il y a trois interventions comme celle que vous venez d'entendre, et que chacune d'elle justifiait une partie.

Je parlais en souriant de télévision, et de caméra à l'épaule... Ce n'est cependant pas déplaisant d'être au milieu de quelque chose, en compagnie de gens en train de faire un truc. Ces gens expriment une vraie nécessité, ils ont quelque chose à dire, ils ont une certaine sincérité, si tant est que cela existe, un parler relativement naturel, qui n'est pas le même que si on leur demandait : « C'est quoi la psychiatrie ? D'être ambulancier, ça vous fait quoi ? » parce qu'ils prendraient alors ce que j'appelle leur « voix de média » : le ton de la voix change, la hauteur du ton, le choix des mots... S'ils savent que c'est pour Arte ou France Culture, ils essaient de devenir intelligents ! Voilà pourquoi je trouve la situation fondamentale, cette idée de prendre quelqu'un et de ne plus le lâcher.

J'adore ce documentaire. Je me disais en écoutant cet extrait de 4 mn que ce qu'on entend est atroce, dégueulasse... Pourquoi écouter ça ? Effectivement, nous avons prélevé un moment qui ne peut se comprendre que dans l'entièreté.

Le miracle du web et du podcast a été de donner à la radio de création un souffle inouï. On n'aura jamais fait historiquement autant de radio de création que maintenant ! Internet a sauvé la radio de création au lieu de l'achever. Il offre une multitude de possibilités parce que, tout d'un coup, on s'adresse à des gens en leur disant : « voilà, ça dure 16 mn, ça s'appelle comme ça, vous écoutez ou pas ! » En responsabilisant l'auditeur, en le mettant face à une œuvre, on le rend beaucoup plus à même d'avoir une écoute captive et intense qu'en lui disant : « Votre transistor est allumé dans la cuisine, et vous écoutez si ça vous plaît. »

**Christophe Deleu** : « Nous allons écouter maintenant un deuxième extrait de radio-vérité. Dans celui-ci, le producteur ne pose pas de question, il enregistre un réel qui s'offre à lui. Écoutons ce deuxième extrait, tiré cette fois de « Sur les docks », une émission qui s'appelle « Dans le donjon de Maîtresse Cindy », d'Irène Omelianenko et François Teste. »

*Extrait de « Dans le donjon de Maîtresse Cindy »*



**Pierre Chevalier :** « Ce documentaire a été diffusé il y a environ un an et demi. D'abord, un mot sur notre fonctionnement. Je coordonne cette émission et je travaille avec trois producteurs-coordonateurs, qui sont Irène Omélianenko, Alexandre Héraud et Joseph Confavreux. Nous avons deux attachées de production et six chargés de réalisation. Les producteurs-coordonateurs et moi-même travaillons, bien sûr, avec des producteurs délégués, parce que cela représente un certain nombre d'émissions documentaires et nécessite l'intervention de beaucoup de producteurs. Depuis 2006, date de naissance de l'émission, nous avons travaillé avec quatre-vingt-cinq producteurs.

D'un point de vue éditorial, nous essayons d'avancer à la fois d'une façon sérielle et d'une façon unitaire. Avec aussi des collections. Les objets sériels sont en général quatre ou cinq documentaires réalisés autour d'un thème que quelqu'un a envie de traiter ou d'entendre traiter. Nous réunissons l'équipe toutes les semaines pour mettre sur la table les sujets, les propositions qu'on peut avoir et celles qui nous arrivent. Irène Omélianenko avait proposé ici une thématique sur le corps extrême. Elle connaissait une Maîtresse et était en mesure de faire un sujet sur son travail. Cela m'intéressait aussi parce que tout le monde fantasme sur cet univers. Le SM n'est pas tout à fait ce que l'on croit en général ; dans la pratique sexuelle, cela correspond à des choses très précises. C'est une sexualité contractuelle, un contrat entre un homme et une femme – peu importe le sexe – avec un objectif bien déterminé, qui est, pour celui qui subit, une utopie de jouissance dans la souffrance. Il y a d'un côté quelqu'un qui demande à souffrir pour ressentir un désir sexuel, et de l'autre un intervenant, ou une intervenante, qui remplit ce contrat et exécute un programme sexuel. Je le répète, c'est très différent de l'image que l'on en a, car ce n'est pas uniquement du cuir, un fouet, etc. »

**Christophe Deleu :** « Cet univers peut être donné à entendre à la radio ? »

**Pierre Chevalier :** « Il part d'une réalité. La productrice, le chargé de réalisation et le preneur de son se trouvaient donc dans ce donjon, un endroit très fermé, et Irène avait pu obtenir de Maîtresse Cindy l'autorisation de la suivre partout. Elle avait également obtenu des clients, de ceux qui paient et qui subissent l'exercice – le tarif est d'ailleurs mentionné à un certain moment – le droit d'enregistrer. C'est ce qui m'a intéressé, car on entend beaucoup de lieux communs sur cette pratique sexuelle. Les minoritaires sont les gens les plus exposés. C'est pour cela que ça valait la peine de les « documentariser ». »

**Christophe Deleu :** « Vous avez pu diffuser tout ce que vous avez enregistré ? »

**Pierre Chevalier :** « Nous avons diffusé les moments forts. Je me suis opposé avec la productrice à propos de la fin du programme. Il y a donc deux versions : un programme pour les festivals et un autre pour la diffusion. Dans le programme pour la diffusion, la fin se passe chez un client qui prend son plaisir dans l'étouffement. Il se fait donc envelopper par Maîtresse Cindy dans un plastique et il suffoque, le but étant, pour lui, de se procurer du plaisir, d'arriver à un étouffement maximum sans qu'il soit mortel. Nous avons capté la scène réelle ; elle durait à peu près 8 à 9 mn, et elle terminait le programme. Pendant 7 à 8 mn, on entendait le client qui commençait à étouffer. Là, j'ai coupé le programme, bien sûr... J'écoute le samedi ce programme qui devait être diffusé le mardi suivant. Il me paraît excellent. Cette femme dit des choses intéressantes. En ce qui concerne la fin, il y a une progression, bien sûr, puisque l'action va jusqu'à l'étouffement et que la suffocation progresse lentement. Mais cette partie du documentaire n'est pas fascinante, ni du point de vue sonore, ni du point de vue du sens.

J'admets que proposer sur France Culture, pour une émission toute nouvelle diffusée de 16 heures à 17 heures, une série thématique sur le corps poussé à l'extrême et un documentaire sur les pratiques masochistes, puisse poser problème. Ça peut être pour un « Surpris », émission du soir qui passe à partir de 22 heures 15, ou pour un « Atelier de création radiophonique », le dimanche soir. « Sur les docks » est une émission quotidienne généraliste, diffusée à une heure d'écoute relativement creuse. Son auditoire est très fluctuant et, extrêmement

diversifié. C'est une population assez insaisissable, qu'on ne connaît pas, très difficile à cerner, faite de personnes qui écoutent la radio par hasard. Je ne suis pas bégueule, mais cela m'a posé un problème éthique, de déontologie.

Le documentaire était décrit en ces termes dans le contrat avec la productrice : « Exposition du travail d'une dominatrice ». Le mot « sadique » serait faux, car une dominatrice n'est pas une sadique ; c'est une exécutrice effectuant un travail de domination sur une personne qui éprouve du plaisir dans la souffrance. Le documentaire me paraissait très précis sur ce point. Qu'il inclut un homme proche de l'étouffement n'était pas dans le contrat. Ni que l'on diffuse à n'importe qui ce documentaire. Nous sommes d'accord pour qu'il comporte un fragment de la pratique SM et qu'il montre une dégradation de la personne, puisque celle-ci fait partie de cette pratique sexuelle, mais pas pour que cette personne frôle la mort. J'ajoute qu'écouter un homme étouffer pendant 8 mn n'est pas ce qu'il y a de plus renversant ni de plus inédit. François Teste, le réalisateur, a donc coupé 4 mn sur les 7 ou 8 mn de la scène et on a diffusé le documentaire. Bizarrement, cette précaution était superfétatoire car nous n'avons eu aucune réaction. Nous savons qu'il y a généralement entre 20 000 et 50 000 auditeurs et aussi, à l'heure actuelle, entre 2 000 et 5 000 podcasts pour certaines émissions. Nous savons que l'émission est écoutée. Mais on n'a eu aucun retour ; pas un seul mail. En revanche, les réactions ont été vives en interne. Ce genre de sujet était inédit sur France Culture ; c'est ce côté inédit qui m'intéressait, le fait que cette expérimentation sexuelle puisse être, en effet, documentarisée sans tomber dans de la provocation gratuite. Nous étions dans du réel contractuel. »

**Christophe Deleu :** « Nous allons quitter le donjon pour nous rendre à Marseille en faisant un petit zoom sur ce que fait Emmanuelle Taurines, ici présente, qui produit des documentaires et pas seulement pour des radios. Il s'agit parfois de travaux qui commencent sans que l'on sache la durée qu'ils auront et où ils seront diffusés. Nous allons maintenant entendre un extrait d'un documentaire produit à Marseille, qui s'appelle « L'enjeu du détail ». C'est l'occasion d'évoquer le travail documentaire dans les radios associatives, car ce documentaire a été produit et finalisé dans un atelier de création, qui s'appelle Euphonia ; c'est le seul, à ma connaissance, qui ait été créé en France – c'était en 1991 – par une radio associative. Dirigé par Lucien Bertolina, il crée et produit pour l'antenne de Radio Grenouille. Euphonia a aussi des projets avec la ville, ce qui est une façon d'obtenir des fonds pour faire des documentaires différents, puisque l'atelier obtient des financements que ne pourrait pas obtenir Radio Grenouille.

Voici donc un extrait de 5 minutes du travail qui a été fait sur l'apparition du Port Autonome de Marseille, avec les conséquences qu'elle a eues, comme la disparition du littoral de plusieurs quartiers, et les effets produits. Cet extrait entre davantage dans la parole-mémoire, c'est un récit-témoignage que l'on capte, particularité du travail d'Emmanuelle. Marseille est réputé être un territoire formidable pour la radio, parce qu'il existe une culture orale propre à cette ville. »

*Extrait : L'enjeu du détail d'Emmanuelle Taurine*

**Emmanuelle Taurines :** « L'extrait choisi a le rythme de la parole. La culture orale est quelque chose que j'ai appris petit à petit en écoutant et en cherchant à la restituer. Par exemple, l'anecdote revient sans cesse dans les propos. J'écoutais, en me demandant quand est-ce qu'on irait au cœur des choses, comment j'arriverais à mener l'entretien pour amener la parole sur le contenu que je recherchais. Puis, je me suis dit qu'il fallait que j'oublie cette préoccupation et que j'écoute davantage. Il se dit des choses au travers de l'anecdote. Maintenant, à chaque fois que j'entends un propos, je me demande ce que l'on est en train de me dire, ce que l'on cherche à me faire comprendre. Le problème ultérieur est de trouver la manière de restituer, de proposer une écoute de la culture orale ou de la faire entendre aux auditeurs, sans y ajouter de commentaires. C'est un peu ça l'objet de ma recherche et de mon approche. On me situe dans le registre de la "parole-mémoire", et l'extrait qu'on a diffusé peut paraître nostalgique.

Mais il faut savoir que le documentaire dans sa totalité dure 70 minutes. Je m'étais fixé, après deux ans de travail sur ces terrains, une règle du jeu, celle de partir du littoral et de remonter jusqu'au Grand Littoral, centre commercial, situé en haut de la colline, à l'arrière du port de Marseille. Ce terrain constitue en partie la « zone arrière portuaire ». Au fur et à mesure de cette remontée, le documentaire retrace, par le récit, la mutation de cette zone, la rencontre entre la mer et la terre, sa transformation pendant près d'un siècle. Si j'ai appelé ce documentaire « L'enjeu du détail », c'est justement parce que cela est raconté par les détails véhiculés dans l'oral, par des personnes qui vivent et travaillent là. Il s'agit aussi du devenir de ces quartiers, de leur transformation économique, d'entendre l'effet de cette transformation sur le travail, l'habitat, les aménagements urbains. Je ne cherchais pas à le dire de façon discursive. Ce qui implique de se lâcher dans les détails, de l'entendre dans l'implicite, et en même temps d'en tirer une analyse. Cette forme de narration reste pour l'instant une exploration, je ne sais pas comment, grâce au montage, on peut amener à partager ce type d'écoute. L'extrait présenté se situe au début du documentaire. J'ai essayé de jouer sur le fil du temps, sur la filiation, de montrer comment les changements s'inscrivent dans un territoire... La mémoire permet de prendre en considération ce temps long, sans forcément ergoter sur le passé, flatter la nostalgie. »

**Christophe Deleu :** « On a peu parlé de démarche d'auteur dans la définition que l'on a donnée. Il y a aussi quelque chose d'assez particulier. Je pense que les documentaristes sont peu nombreux à retourner voir les interviewés pour leur faire écouter les interviews montées et le travail achevé. Pouvez-vous expliquer pourquoi procéder ainsi ? »

**Emmanuelle Taurines :** « Pierre Chevalier disait qu'il est difficile de résumer l'auteur d'un documentaire à un seul individu parce que c'est une approche collective, contrairement à l'artiste qui peint. C'est exact. J'aimerais mettre l'accent sur cette approche collective. Nous travaillons avec des personnes, qui parlent de leur vie, c'est une partie de leur histoire qu'elles racontent, même si elle n'appartient plus qu'à elles à partir du moment où elle passe dans la sphère publique, où l'on veut la faire connaître au public. Après l'entretien, ces personnes entendent le document sonore dans son entier, ainsi que le montage, les gens peuvent me dire s'ils se retrouvent dedans. L'extrait que l'on vient d'entendre donne une impression de fluidité ; mais en fait il a nécessité presque six heures d'enregistrements, il est donc très monté. Il a fallu partir dans tous les sens pour explorer l'histoire de ce quartier et la restituer de manière parlante. Il fallait, qu'en dépit de cet hyper montage, les personnes qui se sont exprimées dans le désordre, dans un autre temps que celui où j'ai situé leur intervention, puissent me dire qu'elles se retrouvent. C'est pour ça que je leur fais ré-écouter. »

**Christophe Deleu :** « Avez-vous dû faire des coupes ? »

**Emmanuelle Taurines :** « J'ai eu des censures sur des entretiens. Mais la censure génère la discussion. Pourquoi retirer ça ? On peut arriver quand même à conserver le sens. Pour jouer le jeu jusqu'au bout, j'ai aussi eu des moments difficiles, quand on abordait des histoires qui sont presque des silences collectifs. Il y a dans l'histoire comme des accords tacites sur ce que l'on dit et ne dit pas, des faits que l'on tait. À partir du moment où l'on travaille sur la mémoire, on met obligatoirement les pieds dans un conflit. Il faut prendre le temps de trier et de le dépasser. Notre société est remplie de nœuds, de ce qu'il a fallu que l'on dise et ce qu'il a fallu taire ou vivre en silence. Quand on commence à libérer la parole sur cela, on entre dans une intimité collective que l'on rend publique. Cette démarche prend énormément de temps, mais ça a eu du sens pour moi à un moment. L'idée est de partager le contenu documentaire avec d'autres, à commencer par les personnes concernées, si elles en perçoivent l'intérêt, et qui participent également à la diffusion publique. »

**Christophe Deleu :** « Y a-t-il des questions relatives à la démarche d'Emmanuelle ? »

**Christian Canonville (de l'école Louis Lumière) :** « La démarche que vous avez adoptée dans ce cadre vous est toute personnelle. Vous dites que vous ne savez pas si cela intéressera quelqu'un. En tout cas, moi, ça m'intéresse. Je pense que votre posture, dès lors que vous l'avez adoptée, avec beaucoup de réel, de présent, ne peut pas laisser indifférent un auditeur. Ce serait impossible, j'en suis intimement persuadé. Vous prenez un risque, vous vous mettez en cause, vous prenez même le risque de réfuter quelques *a priori* que vous avez pu avoir. On ne peut pas rester indifférent. »

**Silvain Gire :** « Je voudrais juste dire – c'est une généralité – que tous les auteurs de documentaires radio veulent faire un travail de collecte, de captation de paroles qui ont été confisquées. On ne fait pas ce travail par hasard. Etre documentariste radio, c'est un choix politique. On va recueillir la mémoire oculaire, la parole populaire, la parole ouvrière, la parole des émigrés. Je ne sais pas si vous êtes d'accord, mais dans les sujets qu'on nous propose, c'est ce qui émerge ; c'est cela que les gens veulent faire, parce que cette parole est menacée de disparition, qu'elle a été confisquée, et qu'elle est absente des médias. On ferait autre chose si elle était présente et qu'on avait le sentiment qu'elle existe et qu'elle est respectée ; on n'aurait pas besoin de faire du documentaire d'auteur. Pour cela, on va voir les sans-papiers dans les squats, on va dans les jardins ouvriers, dans les calanques...

Ce qui est fort, important, c'est que l'on attend de cette parole une légitimité, une intelligence collective et populaire. C'est fondamental. On fait cela parce qu'on sait que les gens disent la vérité, qu'ils ont quelque chose à dire sur leur condition de vie, sur leur situation. Sinon, on s'adresserait à un expert sociologue qui peut d'ailleurs le savoir mieux qu'eux puisqu'il a travaillé la question. On estime que ce qui va se dire dans cette parole populaire est une forme de vérité jamais entendue, jamais relatée par les médias dominants. Voilà pourquoi on fait ce boulot.

Je pense, comme tout le monde – diffuseurs, producteurs, auteurs – que l'on doit recueillir la parole populaire. Mais je pense que nous commettons une erreur, car stratégiquement, en 2008, il faut aussi aller écouter l'ennemi, recueillir la parole de l'ennemi. Et cela, personne ne le fait. Si l'on veut être pertinent, d'un point de vue politique – car après tout, le boulot que l'on fait est un engagement politique – il faut aller écouter les riches, mettre son micro à TF1, chez Bouygues, aller chez Lagardère, aller à une conférence de rédaction de *Voici...* Le dix-huitième sans-papiers qui va témoigner sur France Culture ou sur Arte Radio ne va pas apporter grand chose de plus, la différence sera très anecdotique.

Ce qui me paraît également fondamental, c'est que cette parole, qui a une valeur en soi et qui doit être collectée et écoutée, sera nulle et non avenue si elle ne laisse pas de place à l'auditeur. Notre travail doit laisser une place à l'auditeur. Avec la lecture, l'art de la radio est celui qui nécessite le plus d'implication du public. La radio n'a rien à voir avec la télévision et a tout à voir avec la lecture. Or lire un livre, c'est difficile, c'est compliqué, c'est fatigant, ça absorbe énormément, c'est exigeant. Ce n'est pas le cas de la télé ! Il faut donc aider les gens. Ce n'est pas facile d'écouter de la radio de création, d'écouter les témoignages des gens, d'écouter une parole populaire si l'on ne ménage pas des silences, des breaks, si l'on n'introduit pas des sons, des ambiances. On peut avoir la plus belle parole du monde, je ne suis pas sûr qu'elle sera écoutée. On doit être très attentif à cela. On ne travaille pas pour soi ni pour sauvegarder quelque chose : on travaille pour un public. »

**Emmanuelle Taurines :** « Dans ce travail politique, mon choix est de ne pas traiter les conflits d'un point de vue idéologique, car on n'avance pas. Pour moi, ce n'est pas une question d'ennemi ou d'allié, mais des situations qui créent du conflit, de la douleur, des blessures, de la culpabilité. C'est pourquoi il ne faut pas traiter d'une situation d'un point de vue idéologique mais, je le répète, de celui de la connaissance. Il faut donc faire circuler la parole afin qu'on puisse avoir des éclairages, et faire en sorte que les choses s'imbriquent. C'est cela, le traitement politique que je choisis, par rapport aux sujets que j'ai travaillés. Il s'agit de dépasser la vision conflictuelle, idéologique, afin d'expliquer comment s'est tissée la trame. Du coup, on n'est plus dans le

méchamment, le gentil, le coupable, le non-coupable. Quand je disais qu'un documentaire doit créer la connaissance, la faire avancer, cela supposait de sortir de l'idéologie. »

**Silvain Gire :** « Ce que je veux dire, c'est qu'il y a aussi une violence de la parole. C'est cela que j'appelle l'ennemi, pour aller vite. Cette démarche permettrait justement de comprendre comment fonctionnent les autres. Les conférences de rédaction d'un magazine, par exemple, sont des lieux de production d'une violence inouïe. Si l'on donnait cela à entendre, l'auditeur aurait une autre perception de certains médias. C'est d'ailleurs pourquoi il est très difficile d'y accéder. Les groupes privés de communication sont inabornables et impossibles à enregistrer. Pourtant, c'est là que des êtres humains, qui ne sont pas nécessairement nos ennemis, décident un certain nombre de choses. Mais je suis d'accord avec Emmanuelle Taurines, l'information du documentaire passe par des situations et elle implique le respect des personnes. Pas question de dire « Voilà les bons, voilà les méchants », de se placer du côté du petit ou de celui du nanti. »

**Christophe Deleu :** « Nous allons écouter deux extraits volontairement rassemblés, qui montrent que le documentaire peut aller aussi vers l'exploration de l'intime. Vous avez déjà entendu l'extrait du travail d'Emmanuelle Taurines et vous allez découvrir deux façons de procéder qui se ressemblent.

« Le premier extrait vient d'un documentaire d'Inès Léraud et de Lionel Quantin, qui s'appelle : « Les Mercuriens », diffusé dans le cadre de « Sur les docks ». Vous entendrez le premier son, suivi de la voix de la productrice et verrez comment elle s'adresse à l'auditeur. Vous écouterez ensuite, presque collé au premier, un extrait d'Arte Radio tiré d'une collection – si on peut l'appeler ainsi –, d'une série d'émissions sur les journaux intimes. C'est le journal d'une jeune prof nommée Delphine Saltel. »

**Extraits de :** « *Les mercuriens* » d'Inès Léraud et « *Journal intime d'une prof de banlieue* » de Delphine Saltel

**Christophe Deleu :** Revenons sur ces deux extraits par ordre d'apparition. Inès Léraud, qui est dans la salle, pourra nous dire un mot des « Mercuriens » si elle le souhaite, ainsi que Pierre Chevalier. Je voulais partir de ces extraits pour démontrer que la radio va souvent vers l'intime, l'intime des personnes qu'on va interviewer, et qu'elle questionne aussi quelques fois l'intime de celui qui fait l'émission. Parfois, cela n'apparaît pas : le producteur-journaliste, on peut l'appeler comme on veut, n'apparaît pas et on ignore le lien qu'il a avec tel ou tel sujet. Parfois, le producteur s'implique en disant « je ». Entendre d'emblée la voix de la productrice qui dit « je » n'est pas, il me semble, très courant dans « Sur les docks ». Le sujet avait-il été conçu ainsi, pour qu'elle dise « je » ? »

**Pierre Chevalier :** « Ce n'est pas le « je » que j'ai vu en premier ni l'intime, c'est le micro-fait de société, l'intoxication au mercure. On sait maintenant que le mercure est très néfaste. J'ai vu récemment un documentaire sur les orpailleurs en Guyane. On sait que l'or et le mercure sont intimement liés et que toute l'Amazonie subit une intoxication au mercure – les fleuves, les personnes, les poissons... C'est ce qui m'a intéressé. Je n'avais pas perçu que le travail s'appuyait presque exclusivement sur la mère de la productrice. Je ne l'ai compris qu'à la fin.

J'ai réécouté le programme il n'y a pas très longtemps. L'aspect inédit du sujet m'a beaucoup plus intéressé que la relation intime entre une mère et sa fille, une mère qui expose sa détresse, ce qu'elle a traversé, sa dépression, etc. Nous avons une case réservée à cela qui s'appelle « Champ libre », pour laquelle les productrices et les producteurs proposent des projets d'une écriture très personnelle. »

**Christophe Deleu :** « Inès Léraud veut-elle ajouter quelque chose ? »

**Inès Léraud :** « Ma mère n'apparaît que par toutes petites touches. Le documentaire prend place lors d'une réunion de gens intoxiqués au mercure. »

**Pierre Chevalier :** « Une réunion que vous avez provoquée autour d'un pique-nique... »

**Inès Léraud :** « Ma mère faisait partie des gens présents. Il y a dans le documentaire quelques moments où je suis dans l'intimité de la maladie avec ma mère, mais ce ne sont que deux petits moments chez elle. J'avais envie que l'on soit au cœur de cette petite partie de la société civile, à l'intérieur de ce mouvement social, qui, tout à coup, mène un combat politique. Et je suis devenue d'emblée partie prenante de leur intimité. »

**Christophe Deleu :** « Silvain Gire, comment s'articulent les collections sur les journaux intimes. Comment naît ce type de projet? Ces interviewés qui s'auto-interviewent... »

**Silvain Gire :** « J'ai tendance à privilégier les sujets à la première personne parce que je pense que plus on parle de soi, plus on entre dans le détail, dans l'intime, plus on se situe dans l'universel. Je prête donc une oreille favorable aux sujets très personnels, comme « Ma grand-mère fait de la radio », « Je suis prof », etc. Des journaux intimes de prof, on en trouve sur tous les rayons des librairies. Dans le cas de Delphine Saltel, il y avait la qualité du personnage. Il s'agit de quelqu'un d'extrêmement intelligent, qui a toujours aimé faire de la radio. La radio représentait pour elle une passion avant d'être un métier.

Ce qui me passionnait, c'était d'entendre : « Qu'est-ce qu'une école aujourd'hui ? ». Les toutes premières prises de son de l'épisode 3 sont assez médiocres d'un point de vue technique, mais, en même temps, que l'on entende dans une salle de classe la voix de nombreux élèves, des enfants, cela me paraissait fondamental. La seule différence entre les journaux intimes traditionnels et le travail d'Inès est qu'on n'avait pas donné le droit d'écrire à Delphine Saltel. J'interdis à l'auteur d'écrire son texte pour beaucoup de raisons, bonnes ou mauvaises. La première, c'est que j'en entends, à la radio, un grand nombre de textes écrits. Deuxièmement, tout le monde, en France, est un écrivain refoulé. Tout le monde veut être écrivain. Or, un auteur radio n'est pas un écrivain, c'est quelqu'un qui fait un travail radiophonique.

En radio, l'écriture c'est le son. Si on veut écrire des livres, on écrit des livres. La radio se situe dans le champ de la parole, parce qu'on parle à quelqu'un, on s'adresse à quelqu'un. Interdire d'écrire permet d'entendre quelqu'un qui dit des choses extrêmement intelligentes, quelqu'un qui ne théorise pas. Il y a des hésitations, des balbutiements, des mots approximatifs, des postillons, je trouve cela fondamental, tout aussi intéressant que ce qui est dit.

Il y a dix épisodes du journal intime de Delphine Saltel, qui balaient le champ de la vie scolaire dans une Zep d'aujourd'hui. Le collège dont elle parle est très dur : il a brûlé l'année d'avant. Elle ne tient pas sur l'école un discours globalisant, théorique et surplombant, du genre « Faut faire ci... Y a qu'a... C'est comme ça ». Elle ne cache rien des difficultés qu'elle rencontre. On vit la situation de l'école, la vie de quelqu'un, qui, au quotidien, se bat avec trente gamins. Elle dit des choses extrêmement violentes. En gros, ils sont nuls, ils ne savent pas lire, c'est foutu pour eux. Avec le bon personnage, le bon auteur – c'est-à-dire elle –, nous pouvions avoir une appréhension directe d'un phénomène extrêmement traité par les médias, avec le plaisir d'entendre la sonnerie, la violence, les voix des uns et des autres...

Le narcissisme peut être une plaie de la radio de création, comme c'en est une du documentaire d'auteur au cinéma. J'autorise à l'auteur de prendre des notes, mais je tiens à ce que ces notes soient oralisées afin de ne pas être pas lues, qu'on n'en fasse pas un texte.

Une autre chose m'intéresse dans la démarche du « je ». Les gens qui viennent travailler pour nous ont entre 20 et 40 ans, un peu plus parfois. Ce sont des gens qui n'ont pas la parole, pas d'espace, pas de champ médiatique pour s'exprimer, parce que les places sont prises et que la précarité des journalistes et des artistes est

réelle. Je considère que la radio doit être accessible à tout le monde, à tous ceux qui ont peut-être une histoire à raconter. Beaucoup de gens qui viennent sur Arte Radio se sentent concernés par certaines choses. J'aime qu'ils viennent me voir avec un projet qui les concerne réellement, qu'ils estiment être les seuls à pouvoir réaliser, au lieu de me proposer un projet sur le chômage ou l'Ukraine, alors qu'une multitude de personnes savent très bien faire cela. En revanche, Pauline Antonin est en train de travailler sur les classes prépa. Elle est elle-même en prépa et peut enregistrer avec un bon Nagra ce qui s'y passe. Le Nouvel Obs.' peut faire des milliers d'enquête sur les classes prépa, il n'aura jamais ce que qu'elle obtiendra : le son d'un cours d'hypocagne. Un son qui révèle l'ennui, la tension, la pression. Donc, c'est ça qui m'intéresse. D'un coup, on y est, et c'est dit à la première personne. Je ne sais pas encore si on va entendre ou non cette jeune fille, ce n'est pas la question. L'important, c'est que ce soit elle-même qui fasse un travail à partir d'une situation qu'elle vit, à laquelle est confrontée. »

**Frédéric Antoine :** « Cette place de l'investissement personnel dans la production du documentaire radiophonique m'interpelle. Il est frappant d'observer qu'un grand nombre de sujets reposent principalement sur l'implication personnelle de l'auteur dans son propre sujet. Ils viennent dire : « C'est parce que je connais cela, que je vis ça, que j'ai une relation avec cela, que je propose le sujet ». Évidemment, cette connaissance amène à traiter les sujets d'une certaine manière, mais elle en limite forcément l'approche. Pour reprendre l'exemple que l'on vient de citer, quand cet auteur aura quitté sa prépa, est-ce qu'elle pourra s'imaginer réalisatrice de documentaire radio ? Est-ce que dans chacune des situations, elle va pouvoir reproduire une série d'expériences personnelles ? »

Est-ce qu'être documentariste suppose un *one shoot* lié à une expérience de vie à un moment donné, un vécu restitué en qualité d'auteur de radio, ou bien est-ce que cela suppose une profession, celle de documentariste radio, dans laquelle on ne passe pas son temps à faire des développements d'expériences purement personnelles ? »

**Silvain Gire :** « Les deux sont possibles. Le journal de prof de Delphine Saltel est son tout premier travail radiophonique professionnel rémunéré. Elle est devenue un pilier de « Sur les docks » et de « Les pieds sur terre ». Il n'y a pas d'incompatibilité. J'ai davantage confiance dans quelqu'un qui me dit : « Je suis en prépa, j'ai envie de tourner ça », qu'en une personne qui me dit : « J'ai vu les gitans à côté de chez moi, ça me bouleverse, il faut que je fasse quelque chose là-dessus ». Ce langage aurait tendance à m'effrayer. »

**Frédéric Antoine :** « C'est une question d'émotion. S'impliquer dans le documentaire veut dire : « Je suis ému, parce que je suis impliqué dans la situation! »

**Silvain Gire :** « Il y a un exemple encore plus pertinent, celui du documentaire de Sophie Simonnot, qui est parmi nous, un documentaire qui s'appelle « Brigitte, la France et moi ». Elle nous parle de Brigitte, sa nounou sans-papiers, qui est en quête de régularisation. Brigitte s'adresse à sa patronne pour obtenir des papiers. Sophie est présente dans tout le documentaire en tant que patronne de Brigitte. Ce qui m'intéressait là-dedans, c'est qu'avec cette implication personnelle de Sophie, la question des sans-papiers devenait le problème des nounous, des enfants élevés par les nounous dans les familles éclatées.

C'est ce dont je parlais quand j'employais le terme de « politique ». On ne peut pas traiter de manière objective la misère du monde. L'ensemble du champ documentaire de création tel que je le connais, et ceci aussi bien à la radio qu'à la télévision, vise aussi à une espèce « d'objectivation » de la misère du monde. La misère, c'est l'autre, le sans-papiers, le sans-droit, le sans-travail, le réfugié. Cette misère est aussi la nôtre, et le fait que les enfants soient élevés par des nounous africaines m'intéresse. Cela en dit beaucoup sur notre société.

Je trouve bien, pour en parler, de se mettre en cause, de s'impliquer, d'avoir cette honnêteté. On ne donne pas pour autant dans le narcissisme. En acceptant de se dévoiler avec sincérité, on est amené à conclure que la

question des sans-papiers se pose également à soi. Cela change tout car la personne sans papier élève mes gosses ; c'est pour ça qu'elle est là et cela m'arrange bien. »

**Christophe Deleu :** « On va entendre un extrait d'un documentaire de Jenny Saastamoinen « Odile », conçu à l'Université de Poitiers, un documentaire qui a été primé au festival Longueur d'Ondes l'année dernière. Ce documentaire raconte le récit de la documentariste qui n'a pas vu sa mère depuis longtemps. À l'université de Poitiers, on peut donc rencontrer un certain type de documentaires ou d'auteur emploie le « je ». Denis Bourgeois, accueillez-vous volontiers ce type de démarche dans la formation que vous donnez, et si oui, quels repères établissez-vous ? »

**Denis Bourgeois :** « Tout d'abord je vais réagir sur ce que vient de dire Silvain Gire et qui me paraît très juste. On a oublié une définition toute simple du documentaire qui est la rencontre de l'autre, la relation à l'autre. Le documentaire implique une position de rencontre avec l'autre. Or, je ne sais pas très bien comment il est possible de rencontrer l'autre en disant « on ». Il faut bien dire « je » et que l'autre dise « je » pour qu'il se passe quelque chose à un moment donné. »

#### *Extrait du documentaire «Odile» de Jenny Saastamoinen*

**Christophe Deleu :** « Je laisse réagir Denis Bourgeois sur cette expérience réalisée en Master à l'université de Poitiers . »

**Denis Bourgeois :** « L'extrait est trop court pour l'analyser. On n'y entend que deux voix. Mais en fait, il y en a trois dans le documentaire, la voix de sa mère, celle de sa grand-mère et la propre voix de Jenny. Les femmes lisent des lettres, elles se les passent. Jenny veut enregistrer sa mère qui avait disparu quand Jenny était petite, qu'elle avait retrouvée une première fois à 25 ans... Elle l'enregistre d'abord avec une caméra, puis elle décide, au cours de l'année de Master, de faire un documentaire sur ce sujet. Ce n'est pas parce que c'est un sujet sur l'intime que c'est un bon sujet. C'est un bon sujet parce que c'était son sujet à ce moment de sa vie.

Je n'ai pas *d'a priori* sur ce qu'est un bon sujet, mais je me souviens de l'avant-propos du *Bleu du ciel* où Bataille s'exclame : « Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été contraint ? » Au-delà du documentaire, le problème reste toujours de faire quelque chose qui tienne la route, qui vaille le coup.

Ce qui m'intéresse, c'est d'observer la manière dont quelqu'un traverse l'aventure d'un sujet. Les étudiants qui entrent en formation sont en général très jeunes, la plupart ont entre 21 et 25 ans. La question la plus importante à laquelle ils ont à se confronter, c'est de trouver un sujet qui leur corresponde. Il leur faut toute l'année pour cela. L'étudiant passe progressivement par différentes réalisations, et comprend petit à petit quel sera son sujet. C'est comme un processus d'appropriation entre l'étudiant et son sujet. Il s'opère un processus de va-et-vient entre l'observation du monde à l'extérieur et l'observation du monde à l'intérieur de soi.

J'ai un exemple récent en tête, celui d'une étudiante qui voulait d'abord travailler sur la « créolitude ». Elle est passée ensuite, dans le courant de l'année, à la question de la citoyenneté. Puis à celle de la nationalité française. Mais cela résistait encore. Elle a continué à se poser la question de qui elle était et de ce qu'elle voulait faire. Et elle en est arrivée à la question des femmes, de son propre devenir de femme africaine. Elle a d'abord enregistré différentes voix de femmes dans un salon de coiffure à Angoulême. Mais finalement elle n'a pas utilisé cette matière et est repartie enregistrer des voix de proches, hommes et femmes, de sa génération, avec sa propre voix en contrepoint sur cette question : que signifie pour elle être une femme ? C'est sans doute le même désir qui l'a animé tout au long de l'année, mais il a fini par trouver une forme qui lui correspondait parfaitement.



Cette traversée du sujet est une expérience fondamentale. La question de l'intime vient presque naturellement, mais elle n'est pas voulue, elle n'est pas posée comme telle. »

**Christophe Deleu :** « Il y a un exercice assez particulier dans votre formation. Chaque étudiant doit, à un moment donné, expliquer au micro son sujet. C'est bien cela ? »

**Denis Bourgeois :** « Pas tout à fait. Le premier exercice de l'année s'appelle « Voix nue ». L'étudiant doit écrire un texte, ouvrir le micro et lire ce texte, afin d'affirmer sa prise de parole. La formation commence donc par l'affirmation d'un « je ». »

**Christophe Deleu :** « Qu'est ce que racontent les élèves ? »

**Denis Bourgeois :** « Tout, n'importe quoi. Là n'est pas l'important. Les écoutes se font dans le noir. Le seul critère de jugement est : décroche-t-on ou pas. Les étudiants écoutent, puis ils réagissent. C'est le premier exercice. Sur la question de l'écriture elle-même, je demande aux étudiants d'écrire beaucoup. Ils rédigent des blogs. C'est une écriture parallèle au travail de réalisation, mais on voit à la fin que ça a servi à quelque chose. Il faut se souvenir que parmi les plus grands documentaires, il y a ceux de Chris Marker et de Resnais. Ce sont des choses magnifiques sur le plan de l'écriture. Actuellement il existe aussi des formes intéressantes et très écrites, comme celle d'Arnaud des Pallières. »

**Christophe Deleu :** « Pour clore ce chapitre sur l'intime, qu'on ne traitera pas dans sa toute sa complexité aujourd'hui, je vais renvoyer vers un travail universitaire soutenu en juin 2008, à l'École Louis Lumière. Il me semblait pertinent de l'inclure dans ce séminaire. Là aussi on réalise des documentaires, un peu comme à Poitiers, et on soutient des mémoires. Ces mémoires sont quasiment des pré-thèses. Ce travail a 157 pages et il a pour titre: « La question du jeu, traité de l'intime dans le documentaire radiophonique ». C'est, à ma connaissance, le premier travail effectué sur ce sujet. Julie Roué a écouté un grand nombre de documentaires comme ceux de « Sur les docks », sur France Culture, d'Arte Radio, et même du master de Poitiers ». Ils figurent tous dans ce mémoire. Il y a aussi une dimension quasiment autobiographique puisque Julie a elle-même réalisé un documentaire au sein de Louis Lumière, dans lequel il est également question de l'exploration de son intimité. Quelle tendance a-t-elle pu observer pendant cette exploration de l'intime, et quelles sont les limites de ce type d'expériences ? »

**Julie Roué :** « Il est vrai que j'ai écouté pas mal de documentaires radiophoniques, et que j'ai rencontré des producteurs, notamment ceux de France Culture et d'Arte Radio, qui m'ont très gentiment fait partager leurs expériences. Je tiens à remercier tous ces gens qui parlent avec compétence et générosité de leur métier. J'ai été très agréablement surprise par le milieu de la radio dans ce domaine.

J'ai essayé de classer trois courants, qui sont autant de niveaux de jeu, autant de niveaux d'élévation de l'intime et de l'implication de l'identité de l'auteur dans ce documentaire.

Le premier courant est celui des auteurs qui parlent d'un sentiment profond, à la fois intime et universel. Sur Arte Radio, il y a un documentaire de Christophe Rault qui s'appelle « Ritournelle », sur son angoisse de l'habitude. Je pense également à un atelier de création radiophonique diffusé au début de l'année, produit et réalisé par Lionel Quantin, qui s'appelle « Ensemble, seul », qui traite du sentiment de solitude au milieu de la ville, des sons de Paris.

La personne qui parle dans ces documentaires est souvent cachée, on ne l'entend pas dire « je », on ne l'entend pas parler d'elle, ou alors de manière très détournée, en faisant lire un texte par quelqu'un. Mais ces personnes-là sont allées interroger d'autres personnes qui sont autant de voix répondant à des interrogations

personnelles d'ordre presque métaphysique. Il peut s'agir de choses qui paraissent très banales comme le souffle, comme l'habitude... Par cette démarche, ils invitent l'auditeur à se poser ces questions sur ces choses d'apparence anodine, mais qui ne le sont pas.

Un deuxième courant serait plutôt ce que j'ai appelé « les documentaires de société ». Ces documentaires de société sont très vastes. Certains d'entre eux adoptent un point de vue intime pour traiter une question plus générale, qui peut être de l'ordre de la santé publique. Je pense au documentaire d'Inès Léraud sur les intoxications au mercure, qui peut être une question de société. Je pense au documentaire de Mehdi Ahoudig sur Arte Radio, qui a fait plusieurs travaux sur la banlieue et sur l'émigration, ainsi qu'à un autre documentaire de « Sur les docks », dans lequel il y avait un « je », affirmé cette fois, celui de Claire Zalamansky et Christine Robert, « Ma mère, pied-rouge en Algérie ». À la base, il s'agit d'un portrait de la mère de la productrice, qui était pied-rouge, c'est-à-dire qu'elle faisait partie des Européens qui sont allés reconstruire l'Algérie devenue indépendante. À partir de portrait de sa mère, l'auteur tire des fils dans tous les sens, elle réunit des acteurs pieds-rouges de l'époque et élargit ainsi le problème.

Ces documentaires de société partent de l'intime, de cette chose qui nous touche parce qu'elle est intime, et ils parlent des gens parce qu'on arrive, avec le « je », à dire des choses universelles.

Un troisième courant, que j'ai dû mal à définir, est celui des documentaires centrés sur l'auteur. On en a entendu quelques-uns comme « Odile » ; je pense aussi aux journaux intimes d'Arte Radio, et surtout à un travail, qui va très loin dans le dévoilement de l'intime, il s'agit de « Bonne conduite, je passe mon permis », de Frédérique Pressman, d'Arte Radio. Sous couvert d'un sujet assez anodin, le permis de conduire, l'auteur arrive en douze épisodes de 6 minutes à nous faire entrer dans l'angoisse et les questionnements d'un quadragénaire qui passe le permis, parce que la vie en banlieue en fait une nécessité. À partir d'un regard très centré sur un personnage émouvant, on débouche sur l'universel.

Ces documentaires centrés sur l'auteur évitent le narcissisme. On trouve une forte remise en question de la part des auteurs. Comme c'est sûrement le genre le plus risqué, on n'en entend pas beaucoup. En général, les auteurs n'en font qu'un. Frédérique Pressman a mis deux mois à se remettre de son feuilleton !

Dans les documentaires dont l'auteur a un lien particulier avec son entourage, il se passe généralement des choses assez belles. J'ai aussi étudié le documentaire d'Irène Omélianenko, qui s'appelle « Portrait d'un inconnu, mon père ». Elle l'a réalisé il y a six ou sept ans pour « Surpris par la nuit ». Son père était mort deux ans auparavant et elle ne l'avait pas bien connu. C'était un homme violent, vers qui elle n'était jamais allée. Elle a fait la démarche de rencontrer les gens qui avaient connu son père, de rencontrer ses amis, d'entendre des gens s'émouvoir en parlant de lui, et, du coup, elle s'est sentie touchée elle-même par cette image de son père.

C'est aussi ce genre de démarche de documentariste que j'ai voulu adopter pour la partie pratique de mon mémoire. J'ai fait un documentaire avec ma sœur et sur ma sœur. Avec, parce que mon objectif était d'être aussi présente qu'elle, de regarder plutôt notre relation qu'elle. Je dois préciser que le documentaire se passe en milieu médical, parce que ma sœur était à ce moment-là dans un institut psychothérapique. Ce qui se passe là est évidemment important pour les personnages ainsi que pour l'auteur, et du coup, cela prend de la valeur pour l'auditeur qui prend conscience de la portée du sujet.

On peut maintenant parler des difficultés. La difficulté, c'est la distance : à quelle distance se placer par rapport au sujet, d'où le regarder ? Si l'on est trop près, on tombe dans le voyeurisme ; si l'on est trop loin, le sujet sera froid et ne touchera personne.

La question de la distance se pose pour n'importe quel documentariste. La différence, c'est que, dans ce cas, on connaît déjà la personne avec qui on va faire son documentaire. Cela se passe entre une personne avec un micro et une autre qui lui répond. En général, le documentariste est en position haute et l'interviewé en position basse. Mais quand on parle, que l'on travaille avec ses proches, il y a une certaine remise à niveau, et donc une mise en danger de l'auteur. La distance, c'est aussi gérer sa propre image. Qu'ai-je envie de montrer de moi ? Ce n'est pas toujours évident d'assumer sa présence. Quand on le fait, il peut se passer des choses très belles,

comme avec Mehdi Ahoudig dans « Ma cité va parler », quand il retourne dans la cité où il a grandi. Il est devenu parisien ; je ne sais pas où il est né, mais il a grandi à Garches-les-Gonesses. Il retourne voir ses amis et il leur dit que leur cité est pourrie. Cela sort tel quel en réponse à une question. Il a gardé cette réponse car elle donne un « plus » au documentaire.

L'auteur doit aussi gérer sa propre image et celle des autres. Dans ma propre démarche, il fallait gérer l'image de ma sœur, sachant que notre relation a existé avant et se continuera après. Ce que je fais dans le documentaire n'est pas anodin, cela aura forcément des répercussions sur nous. En l'occurrence, ma sœur n'a pas voulu écouter le documentaire pour éviter certains problèmes. En résumé, l'idée est d'éviter de tomber dans le narcissisme tout en sachant jouer sur une sensibilité qui établira avec l'auditeur ce lien qui fera tout l'intérêt du documentaire. »

**Christophe Deleu :** « Au Celsa, au Cuej ou à l'ESJ, il y a donc aussi des documentaires. Les documentaires envahissent un grand nombre de formations. Avant de quitter l'exploration de ces dispositifs radiophoniques, nous allons écouter deux extraits. Je trouvais intéressant de montrer les frontières entre le documentaire et la fiction. On peut entendre actuellement un feuilleton sur Arte Radio, qui s'appelle « Le Bocal », de Mariannick Bellot, nourri en grande partie d'une expérience personnelle de précaire dans une grande institution culturelle. La forme du feuilleton documentaire n'était pas forcément l'exploitation initiale prévue. Le travail devait être plutôt rangé dans le champ du documentaire. Il se trouve que la frontière a été franchie et que c'est devenu tout autre chose. Nous passerons un deuxième extrait tiré de « Sur les docks », de « Appel sur actualité, lundi 25 juillet 2012 », d'Antoine Sachs et Guillaume Baldy. Il va s'inscrire dans une semaine docu-fiction, diffusée sur France Culture. Pierre Chevalier nous en parlera ».

*1<sup>er</sup> extrait : « Le bocal » de Mariannick Bellot*

**Christophe Deleu :** « La réalisation est de Christophe Rault, l'une des chevilles ouvrières d'Arte Radio ! »

**Denis Bourgeois :** « Ce documentaire joue entre un sujet plutôt sinistre et un mode de narration comique. Ce n'est pas si facile à faire et je trouve ce début très réussi. »

**Christophe Deleu :** « Précisons que la voix est celle d'une comédienne, que c'est de la fiction. »

**Silvain Gire :** « Oui, c'est de la fiction. J'ai été très surpris qu'on veuille le faire écouter, parce que c'est le contraire, à 90 %, du documentaire que l'on fait sur Arte Radio. Là, tout d'un coup, on s'attaquait à la fiction. Le travail part quand même d'une base de réel. Mariannick Bellot, l'auteur du texte, a effectivement effectué un CDD dans une entreprise culturelle prestigieuse, CDD qu'elle a vécu de manière assez traumatisante, avec des cas de harcèlement, etc. Elle a donc écrit un texte fondé sur une base documentaire et sur la description, assez clinique, de faits réels dans le monde du travail actuel ; pas dans les usines mais dans une institution culturelle prestigieuse du secteur des services, dans le tertiaire. Elle parle du fait que les vigiles aussi sont corvéables à merci, du fait que les femmes de ménage sont des sans-papiers... Donc de choses assez dures. Le propos est violent. Mais elle en fait un texte de fiction plein d'humour, avec des personnages, du délire. Il y a deux comédiens, Delphine Théodore, que l'on entend, et Christophe Rault, qui fait toutes les autres voix, mais qui joue le rôle d'un calamar. Cet extrait montre l'apport de Christophe Rault et son exigence. « Pour faire de la fiction radio aujourd'hui, dit-il, il faut sortir du studio. » Cet extrait est intéressant parce qu'il comporte des voix de studio et des voix *in situ*. Le tournage a eu lieu en extérieur. Quand on parle de la banlieue, on travaille dehors, on entend le RER, et quand elle court après son bus, elle court effectivement. Cela n'a l'air de rien, mais il est très rare que la fiction radio prenne le temps de sortir des studios, de son confort ouaté. C'est ce mélange de formes très traditionnelles de la fiction radio que je trouve intéressant. Il y a une bruiteuse, Sophie Bissantz,

de Radio France, et des bruitages qui, pour le coup, proviennent de la prise de son documentaire, comme le bruit de la porte du métro, celui du RER. C'est ce mélange qui fait que nous considérons ce travail comme un feuilleton de fiction avec une base documentaire.

Bien entendu, on ne travaille comme cela qu'en fonction de l'auditeur. On ne peut proposer un feuilleton sur la vie de bureau, dans une forme radiophonique plaisante, en vue d'établir un rendez-vous et de créer un lien avec le public, que dans le cadre d'une radio web que l'on sait écoutée au bureau. Nous savons que, Dieu merci, le personnel des bureaux se détend en regardant des divertissements variés sur Internet. Sur le forum du net, quelques-uns nous confirment qu'ils éprouvent du plaisir au boulot à écouter parfois le podcast. En diffusant ce genre de travail, nous sommes conscients que l'entreprise de nos auditeurs dispose d'un directeur de la communication, d'hôtesse d'accueil, de vigiles et qu'elle organise des réunions de service. »

#### *Présentation du 2<sup>ème</sup> extrait, « Appel sur actualité, lundi 25 juillet 2072 », d'Antoine Sachs*

**Antoine Sachs :** « Il s'agit d'un documentaire-fiction, conçu pour que les gens l'écoutent comme un film, comme spectateur d'un bout à l'autre. L'histoire est celle d'un vaisseau spatial qui se crashe sur terre. C'est terrifiant. Il arrive de Mars et l'intrigue est liée à des questions environnementales. Nous avons essayé de faire un documentaire à connotation informative, apportant de nombreuses données scientifiques. Notre objectif était d'informer, et aussi de gommer les frontières entre la fiction et la réalité, faire en sorte qu'on ne sache plus trop ce qu'il en était. Avec une contrainte clairement énoncée par Irène Omélianenko, qui avait commandé le sujet : il fallait 50 % de réalité, et 50% de fiction. Cette structure était la mission de Juan Gomez, qui est une immense vedette de Radio France International. Juan Gomez a situé l'émission en 2072, avec des questions posées par de faux auditeurs – qui sont en réalité des acteurs – et des réponses fournies par de vrais experts scientifiques. »

**Christophe Deleu :** « Pierre Chevalier, pourquoi l'irruption de la fiction dans « Sur les Dock » ? »

**Pierre Chevalier :** « Nous avons fait cela principalement à la demande des producteurs et des chargés de réalisation. Les producteurs sont très intéressés par cette forme, qui existe à la télévision et au cinéma, de manière assez différente. C'est la puissance du faux qui m'intéresse dans ce travail. Le documentaire est perçu, non seulement comme une captation du réel, mais aussi comme un point de vue sur le réel, comme un travail sur le réel, et un travail de vérité sur le réel. L'intérêt du documentaire-fiction, c'est le faux dans le documentaire. Dès le départ, ce documentaire travaille sur le faux. Une captation de son est un choix, une situation est un choix, un son aussi... L'ensemble est un montage de sons et de musique. Le faux, dans le documentaire, me paraît très important. C'est une notion à travailler. La proposition de docu-fiction d'Antoine était une gageure en raison de l'absence de réel : pas d'archives, les témoins sont morts, pas de matériel... On remplace donc le manque de matériau sonore par de la fiction, des biographies imaginaires le plus proche possible de ce que l'on sait. La proposition d'Antoine Sachs ne consistait pas à partir d'une reconstitution ou à réaliser une recomposition du réel. Elle rappelait un événement radiophonique extraordinaire de 1938, « La guerre des mondes » d'Orson Welles à la radio américaine. Les auditeurs ont tellement été surpris qu'ils ont fui leur maison. »

**Christophe Deleu :** « Il est vrai que dans les tentatives de docu-fiction, l'espace fictionnel reste en général bien distinct de l'espace documentaire. »

**Denis Bourgeois :** « Sans être trop critique, si je garde les critères de tout à l'heure – l'auditeur marche ou ne marche pas –, je dois dire que je ne marche pas avec le dernier extrait. Je n'adhère pas à la position prise, je n'entre pas dedans. Je vais essayer de dire pourquoi, d'en analyser les raisons.

D'abord, je crois que la proposition de base de cette commande : 50 % de réel et 50% de fiction, ne signifie rien en soi. J'ai souvenir d'une anecdote en lien avec le film « Docteur Folamour » de Stanley Kubrick. Quand Reagan est arrivé au pouvoir, selon l'anecdote, une des premières choses qu'il a demandé a été de visiter la salle secrète de commandement du Pentagone. « La salle de commandement ? lui a-t-on répondu, on ne voit pas très bien de quoi vous voulez parler ». Et Reagan alors de s'exclamer : « Mais vous savez bien, celle qu'on voit dans *Docteur Folamour* ! ». Or cette salle n'a jamais existé. Là, la fiction produit un effet de réel. Toujours dans *Docteur Folamour*, de nombreuses scènes se passent dans le cockpit d'un B52. Kubrick a eu des problèmes parce que le FBI voulait savoir comment il avait pu avoir autant de détails sur l'intérieur d'un B52, autre effet de réel. Tout cela provient du fait que la fiction hollywoodienne est le plus souvent remarquablement documentée.

La distinction entre fiction et réel n'a guère de sens. La fiction n'est pas moins « réelle » que le documentaire. Le documentaire s'appuie simplement sur d'autres dispositifs de mise en scène. Une image captée dénote toujours d'une certaine réalité et produit toujours des effets de réel et des effets de fiction. La télévision en est la preuve depuis bien longtemps qui produit, à base d'images dites « réelles », avant tout une certaine forme de fiction, notamment celle d'être une fenêtre ouverte sur le monde, dont l'effet de réel est obtenu par la répétition, jour après jour, du même découpage des temps de diffusion. Chaque image peut être perçue à la fois comme réelle ou comme fictive. La seule chose qui compte est le dispositif qui permet de la comprendre à un moment donné d'une façon ou d'une autre. Pour en revenir au 50% de réel et 50% de fiction, c'est presque une injonction paradoxale. Comment construire à partir d'une telle injonction ? Et si le réel est une fiction ? Et si la fiction est réelle ? Tout se mélange, comment s'y retrouver dans les pourcentages ? »

**Silvain Gire :** « Que ce soit en documentaire ou en fiction, il s'agit de raconter une histoire. De très belles œuvres radiophoniques ne sont pas narratives mais expérimentales. Ce sont des choses magnifiques qui requièrent une forme d'écoute captive, une écoute tardive le soir. Dans une autre situation, celle où l'on doit attraper un auditeur et le garder avec soi pendant quelque temps, on peut s'interroger sur le choix narratif d'une œuvre de fiction. Je sais que dire cela peut choquer, mais la dramaturgie l'exige : dans ce qui se passe en documentaire comme en fiction, on n'est pas condamné à la noblesse de l'immobilisme pendant 20 ou 30 minutes. Le coup de théâtre permet de rompre avec cela. L'irruption d'un son, d'une certaine violence, la situation, le nœud, le fait d'être confronté à quelque chose, de résister, la coupe brutale, etc., sont des armes techniques. C'est notre grammaire, notre palette. La narration nous sert à construire de la fiction. Ce que j'appelle fiction consiste à utiliser les armes du récit dramatique pour raconter une histoire issue du réel ou d'un imaginaire. C'est fondamental. »

**Christophe Deleu :** « On va faire un vrai « cut » pour aborder la question de la diffusion de la façon la plus synthétique. Je donnerai la parole à Frédéric Antoine qui, vous l'avez compris, a plusieurs casquettes. Cela nous permettra d'aller faire un tour en Belgique, de voir comment ça se passe là-bas. Pour information, il y a une émission tous les soirs qui s'appelle « Par ouï-dire » et qui passe à 22h sur la RTBF, et en podcast sur Internet. On y découvre notamment des documentaires financés par le Fonds d'Aide à la création. »

**Frédéric Antoine :** « La construction narrative du documentaire de réalité, c'est tout à fait évident, n'implique pas que l'on bascule dans le domaine de la fiction. Par rapport à la fiction, ce qui me frappe dans les dossiers que l'on reçoit, c'est la tendance croissante des auteurs à mélanger les genres, à intégrer des composantes fictionnelles dans l'écriture documentaire. Cela se fait parfois à raison, pour pallier l'absence de possibilité de traiter le réel comme on l'entend. Le réel apparaissant trop complexe à traiter, on recourt au documentaire pour faciliter l'approche du réel. C'est toutefois un peu problématique dans certains cas.

Dans la dernière session, j'ai lu un projet dans lequel l'auteur voulait capter les conversations des gens qui prennent le train, les retranscrire, puis les faire dire par des comédiens, en restituant le contexte, l'échelle de langage, les expressions, les accents, etc. L'auteur a choisi cette solution au lieu de faire une sorte de mise en scène fictionnelle du contenu tiré de la réalité.

## ***Economie, Formation, mode de production et lieux de diffusion du documentaire radiophonique***

### **Frédéric**

**Antoine :** « Je vais vous dire quelques petites choses relatives à l'économie de la production du documentaire, et sur cette structure d'aide à la création radiophonique, qui a été mise sur pied en Belgique francophone pour développer tous les types de création radiophonique. Cette aide concerne aussi bien la fiction que le documentaire. Elle porte sur les frais de production dans quatre secteurs : information, documentaire, magazines culturels, fiction et musique.

Le problème qui s'est posé était, qu'à l'origine, ce fonds avait été créé pour apporter un soutien aux radios privées ; l'idée étant que les radios privées n'avaient pas de soutien financier en Belgique francophone, contrairement aux radios associatives en France qui recevaient un soutien direct. L'aide à la création radiophonique permettait donc de soutenir les radios à travers les projets. C'était un peu pervers car soutien radiophonique et soutien des radios, ce n'est pas la même chose. On n'a donc pas tant vu se développer des projets émanant des radios elles-mêmes, mais une filière de créateurs radiophoniques, de réalisateurs et de producteurs, qui présentaient des projets d'œuvres en vue de les proposer, une fois réalisées, aux radios. Depuis la création de ce fonds, nous avons en Belgique francophone un vivier de plus en plus important de créateurs de radio. En revanche, les radios privées associatives qui avaient besoin d'argent pour se développer n'ont pratiquement rien eu. Nous avons donc dû modifier récemment le mécanisme afin de financer aussi les radios associatives.

Ces radios associatives ont une audience limitée. L'investissement d'un fonds public pose quelques problèmes eu égard à la légitimité que confère la diffusion. Très souvent, les projets sont présentés comme devant être diffusés sur des radios privées. L'objectif de leur porteur est d'abord de les faire diffuser par le diffuseur public sur le réseau national belge, ou sur des radios françaises ou suisses, lesquelles peuvent être d'ailleurs parfois associées au projet.

Le fonds est alimenté par un financement assez original : une partie (2 %) de la recette publicitaire radio du diffuseur public, le reste venant des recettes publicitaires des réseaux privés. Pour des raisons très compliquées, les réseaux privés ne sont pas toujours reconnus. Ils existent, ils font des bénéfices, mais ils ne sont pas reconnus officiellement jusqu'à présent. Ils ont mis 1 € dans le fonds. Depuis la création du fonds, le diffuseur public (RTBF) lui verse 170 000 € par an. Le fonds a distribué entre 1994, date de sa création et la fin de l'année dernière, plus de huit millions d'euros pour aider au financement de projets.

Entre la fin des années 90 jusqu'à maintenant, les projets de création dans le domaine du documentaire ont pris le pas par rapport aux autres projets. C'est une tendance générale. Les projets documentaires entrant dans des catégories liées aux magazines culturels et musicaux ne sont presque plus soutenus.

De 1989 à 2006, on est passé de 68% à 90% de projets documentaires radio soutenus par le fonds. Et en termes de financement, c'est un peu du même ordre : 66% du financement en 1999 pour le documentaire, et plus de 90% en 2007. Pourcentage un peu gonflé en raison d'un financement exceptionnel cette année-là. Sur 40 à 50 projets documentaires, la moitié en gros est sélectionnée par le fonds. Les sommes allouées ne sont pas toujours à la hauteur des demandes, elles sont même moins élevées qu'avant, mais les montants versés demeurent néanmoins relativement importants.

Très peu de projets, je le répète, proviennent des radios privées elles-mêmes. Beaucoup de projets proviennent de structures de production ou de réalisateurs indépendants. On est arrivé à développer grâce à ce système une structure de production de documentaires en milieu francophone, et à aider des réalisateurs indépendants à survivre. Ils se paient grâce à l'argent du fonds.

Les conclusions que l'on peut tirer, c'est que le fonds a créé ce secteur indépendant de la production du documentaire mais pas vraiment soutenu les radios associatives. À l'origine, ces documentaires étaient diffusés sur des émetteurs très confidentiels. Ils avaient très peu contribué à populariser ces émetteurs. Les choses ont un peu changé depuis 1997 : des productions du fonds sont diffusées sur la radio publique dans le cadre de l'émission qui s'appelle « Par ouï-dire ». Certaines cases sont réservées à des diffusions documentaires. Par ailleurs plusieurs radios en Belgique francophone diffusent aussi ces œuvres. Radio Swap est un site particulièrement intéressant. Il s'agit d'une banque de données radio dont une partie est en accès direct. Il constitue une richesse de production radio. Il y a aussi les sites de producteurs eux-mêmes, et la diffusion à l'étranger. Le fonds peut aussi considérer des candidatures françaises, à condition que le projet ait un lien avec la Belgique. Les conditions d'accès sont très larges. »

**Christophe Deleu :** « Pierre Chevalier, quelle est la rémunération d'un producteur pour un « Sur les docks » ? »

**Pierre Chevalier :** « Les conditions de production sont assez drastiques. Pour un documentaire de 58 mn, il faut 3 jours d'enregistrement, 40h de montage, 4heures de mixage et 2h de réécoute. Il est évident qu'en ce qui concerne le travail du producteur ou de la productrice, la préparation, le repérage et la rédaction ne sont pas pris en compte dans leur cachet. Le cachet pour une diffusion de « Sur les docks » et une rediffusion la semaine suivante dans les nuits de France Culture, est de 758 € net. À moins d'avoir un contrat de grille comme le mien (j'ai un contrat de grille qui va de septembre à juillet, on vit très difficilement de la radio. Il faudrait produire au moins deux ou trois documentaires par mois pour avoir l'équivalent d'un salaire. »

**Silvain Gire :** « Il ne faut pas se faire d'illusion : vivre du documentaire, ça n'existe pas si on n'est pas en télé. La radio, c'est la possibilité de se confronter à ses obsessions, à un travail qui peut ensuite déboucher sur une œuvre cinématographique. Mais au cours d'une vie, on n'aura pas le temps de faire beaucoup de films. Au lieu d'attendre le sacro-saint CNC, la sacro-sainte boîte de prod', on peut faire de la radio. Je m'étonne que les jeunes gens ne se lancent pas plus nombreux dans le documentaire radio, qui, certes, ne rapporte pas beaucoup d'argent, mais va autrement plus vite ; et qui, en termes d'écriture, d'enjeu politique, d'éthique, d'esthétique, représente exactement la même chose. Les trois-quarts des documentaires télé que je vois sont faits au son, à l'oreille. »

**Denis Bourgeois :** « Je m'occupe d'une formation en 2 ans, le Master Documentaire de création dont la première année est entièrement consacrée au documentaire sonore, et la deuxième année à la réalisation d'un film documentaire. Les étudiants sont très intéressés par le documentaire sonore qu'ils ne connaissent pas en général, en entrant dans la formation. Malheureusement les rémunérations peu attractives et le passage en deuxième année leur fait oublier dans un premier temps cette aventure. C'est vrai que peu d'anciens étudiants se lancent ensuite dans la réalisation sonore. Ils vont presque tous vers le film.

Quand je suis arrivée dans cette formation, il s'agissait d'un DESS où le projet de l'année était que chaque étudiant réalise son film. J'ai proposé que l'on fasse du documentaire sonore comme réalisation intermédiaire avant le film. Quand la formation est passée en Master en 2 ans, nous nous sommes dit que nous allions faire une première année entièrement consacrée au son, traiter le documentaire uniquement à partir du son. Toujours dans cette perspective que le son serait la meilleure préparation pour aborder ensuite le travail sur l'image. Mais les choses ne se sont pas passées aussi simplement. Travailler le son seul en documentaire, ce n'est pas du tout la même chose que de travailler le son par rapport à l'image, surtout dans un dispositif de captation du cinéma direct comme c'est le plus souvent le cas en documentaire. Et comme de nombreux professionnels de Radio France nous ont accompagnés dans le montage de la formation, nous avons finalement orienté le Master 1 vers le documentaire radiophonique. Nous avons donc mis en place une formation plutôt tournée vers la création sonore que vers l'étape son du documentaire film.

Ce qui m'intéresse principalement dans le son, au-delà du fait qu'il sollicite en apparence beaucoup moins de moyens matériels que le documentaire film, c'est justement qu'il permet d'avoir une réflexion sur ce qu'est l'écriture, et surtout sur ce que serait l'écriture sans un scénario préalable. Je ne crois pas qu'un récit puisse se faire seulement à partir d'une intention et d'un scénario. Le va et vient entre le terrain – capter, revenir, écouter, monter, réfléchir et écrire – permet de travailler de manière beaucoup plus profonde la question de l'écriture. En tout cas, c'est ça qui m'intéresse dans le documentaire radiophonique. Le fait d'avoir une intention, d'aller repérer sur le terrain, d'enregistrer des voix, des situations, d'essayer de les monter permet d'être confronté immédiatement à la question du récit, de se poser la question : Est-ce que mon histoire tient ? Le son a une immédiateté qui permet aux étudiants de se poser une multitude de questions plastiques et esthétiques concernant la forme des récits.

**Christophe Deleu :** « Passons la parole à Aurore Troffigué, du Festival de Brest. »

**Aurore Troffigué :** « Nous avons créé un espace de diffusion. La question de l'écoute publique a émergé depuis quelques années grâce à des initiatives assez diverses. Notre festival a cinq années d'existence. Il a été créé par des auditeurs, dont je fais partie, pour mieux exposer le documentaire radiophonique. Son thème est devenu généraliste, mais tout est parti d'un intérêt d'auditeur pour une forme que l'on aimait particulièrement et qui nous paraissait parfois peu accessible sur les ondes. Nous voulions créer des espaces d'écoute et faire de la place à ces formes-là, à ce genre en particulier, sans qu'il se substitue d'ailleurs à l'écoute au quotidien.

Un prix a été créé l'année dernière, bien que nous nous étions refusés à toute remise de bons points. On s'est dit que cela faciliterait peut-être l'émergence des productions. Il s'adresse aux radios associatives, aux producteurs indépendants et aux étudiants, ce qui exclut les documentaires de France Culture parce qu'ils ne relèvent pas de la même économie, des mêmes moyens.

Ce prix a relativement bien fonctionné l'année dernière. On a donc décidé de remettre ça cette année. Vous pouvez envoyer à Brest vos productions, vos œuvres, d'ici le 10 octobre 2008. Vous pouvez aussi aller sur notre site : [longueur.ondes@free.fr](mailto:longueur.ondes@free.fr). Le prix consiste en une dotation en matériel ; c'est ce qui nous semblé le plus cohérent. »

**Christophe Deleu :** « On peut entendre sur le site l'extrait du documentaire primé l'année précédente. »

**Aurore Troffigué :** « Oui. On a créé une web radio. Arte Radio nous a inspirés. On lui a piqué l'idée, mais on l'a fait plus modestement, pour faire entendre ce qui nous paraissait intéressant au festival et qui n'avait pas ou peu été diffusé. Elle s'appelle Ousopo Webradio, et vous pouvez y entendre les documentaires dans leur intégralité. »

**Christophe Deleu :** « Nous n'avons pas parlé de la critique radiophonique. J'ai aperçu dans la salle Pascal Mouneyres des *Inrockuptibles*, et Anne-Marie Gustave, de *Télérama*. On ne peut que les soutenir. Nous savons qu'il n'est pas toujours évident pour eux de proposer des sujets sur la radio. J'espère leur avoir donné un peu d'énergie pour continuer à défendre le genre. La critique radiophonique n'occupe pas une grande place actuellement, y compris dans les revues d'esthétique car elles ne s'intéressent que très peu à la radio. »

**Denis Bourgeois :** « Sur la question des revues, la forme documentaire possède son corpus de réflexions théoriques. En France, il existe notamment deux revues, l'une s'appelle *Images documentaires*, l'autre *La revue du Documentaire*, revues qui sont entièrement consacrées à l'analyse du documentaire. Cette réflexion n'est pas nouvelle, elle existe depuis assez longtemps. »



Comme il l'avait fait pour introduire le séminaire, Albino Pedroia prend finalement la parole pour conclure les débats et la séance, en adressant des mots de remerciement aux intervenants et aux participants.

***GRER, Joëlle Girard, Christophe Deleu, 2009***



**Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine  
10, Esplanade des Antilles  
33607 Pessac Cedex – France  
Tél. + 33 6 61 90 78 41 / + 33 5 56 84 45 73  
Mail : [grer.mail@club-internet.fr](mailto:grer.mail@club-internet.fr)  
Site Internet : <http://www.grer.fr>**