



En couverture : *Prise de son en extérieur*,
photo © Daniel Lepoutre

SIMONE DOUEK

L'ACTE RADIOPHONIQUE UNE ESTHÉTIQUE DU DOCUMENTAIRE

SUIVI DE
LULU, UN JOUR COMME UN AUTRE

Sur les ondes radiophoniques, on entend des voix, de bruits, des sons, des musiques. Ces éléments ressemblent à ce que l'on perçoit de la vie quand on marche dans une rue. Avec la création documentaire, ils changent de statut et de lieu. De la perception immédiate à l'émission d'un univers sonore, quelles invisibles portes traversons-nous ? Saisie à tout moment par ce qui advient, Simone Douek, auteure de radio, s'empare du banal comme de l'extraordinaire. L'obsession du son la conduit à transposer toutes sortes de curiosités, jusqu'aux sollicitations visuelles de l'art ou du paysage, en réalités radiophoniques.

Transformer la polyphonie du monde en objet sonore suppose d'imaginer un dispositif d'écoute et d'interprétation. C'est le travail du montage. Ses questions théoriques et ses combinaisons multiples jouent un rôle décisif dans l'écriture radiophonique. Il organise la recherche d'une voix singulière. Le montage est l'acte qui donne à la radio sa dimension esthétique.

Simone Douek, auteure de radio à France Culture, a pratiqué toutes les formes sonores, du direct au documentaire en passant par les grands entretiens, émissions dont elle a été productrice déléguée. Le documentaire est son objet de réflexion privilégié. Elle a enseigné l'écriture radiophonique à l'université Gustave Eiffel (Paris-Est Marne-la-Vallée), ainsi qu'à la SAE (School of Audio engineering, Paris).



L'acte radiophonique est sans doute plus complexe qu'il ne paraît. À l'écoute on ne mesure pas toujours l'ensemble des compétences et des gestes requis pour en assurer la réussite. Ni le temps que cela représente. Cet essai s'attache à en définir les contours au prisme d'une expérience de longue durée dans la production d'émissions, principalement au sein de la chaîne France Culture.

En tant qu'auteure de radio Simone Douek ne compose pas seulement avec l'écriture mais s'attache à travailler le son de tous les instants de ce qu'elle nomme un document sonore. L'affirmation d'un *style documentaire* comme celui dont on a pu qualifier l'image photographique et cinématographique, est pour l'auteure un art du temps et un art de la transformation.



EXTRAIT 1

La dimension esthétique de la radio

Une auteure de radio me fit part un jour, amusée, des réactions de son ami à propos de son engouement pour certains sujets de documentaires. Il semblait inutile à cet ami qu'elle s'attarde par exemple sur certains aspects de pratiques superstitieuses et il estimait qu'elle perdait son temps à déployer de l'énergie pour des thèmes qu'il jugeait si peu essentiels; évidemment, ils ne faisaient pas partie de ses centres d'intérêt. Pourtant, en soupirant un peu, il écoutait ses émissions, car sa curiosité l'emportait et son attention pour ce que faisait son amie, elle, n'était pas mise en doute. « Eh bien, il a écouté jusqu'au bout! », me disait-elle en riant. « Il a été séduit! »

Avait-il réellement reçu une révélation essentielle, une information de poids? Sûrement pas. Il avait eu du plaisir à écouter une émission, au fil d'une narration qui l'emmenait toujours plus loin dans la curiosité ou dans le moment agréable. Qu'est-ce qui l'avait séduit alors? Un objet qui, indépendamment de son sujet, était devenu un objet élaboré, non pas avec le seul souci de délivrer une information, mais de donner à entendre un fait sensible; en d'autres termes, alors que le simple compte rendu oral des faits l'avait vite ennuyé et lassé, c'est le langage particulier de la radio qui l'avait captivé. Un événement s'était produit et il tenait à ce mode d'expression qui avait créé un objet esthétique.

C'est le propre de la radio : tous ses modes d'expression, qu'ils soient plus ou moins détachés de la réalité, sont traversés par un souci d'esthétique.

EXTRAIT 2

La voix, image sonore

Dans la situation orale quotidienne, on tend à oublier l'image sonore pour ne retenir que ce qui fait sens, puisque nous devons en permanence comprendre, réagir aux informations et en donner à notre tour. La situation de communication, de plus, est visuelle, si bien que les émotions s'expriment autant par un langage non verbal que par un langage verbal. S'ajoutent donc aux informations linguistiques la présence d'un regard, d'une gestuelle, de mimiques, d'attitudes, de manifestations physiques comme le rire ou les larmes. Il y a une multimodalité de la communication.

Or la radio, elle, *sonne* à nos oreilles. Alors que dans la communication quotidienne il est possible de ne pas prêter attention à un bruit ou à un son environnant, parce qu'on est plongé dans une situation d'échange de significations, à la radio, tout *signifie*; de la voix qui énonce une phrase, avec ses intonations ou ses inflexions multiples, à l'environnement sonore qui l'entoure, fait de bruit, de musique, de sons divers, tout compte. Tout son crée de la signification et prend parfois l'ascendant sur le message énoncé, témoin ce document sur les enfants trisomiques à l'école. Le son *est* sens. Le signifiant prend le dessus de la même façon que dans un poème le langage perd sa fonction instrumentale et devient objet. La radio se fait œuvre d'art et ce pourrait être une explication de son pouvoir hypnotique.

EXTRAIT 3

Enregistrer le monde

Conscient du rôle de témoin singulier du monde joué par ces unités sonores, qu'elles disent la nature ou l'activité humaine, R. M. Schafer, dès les années 1960, a fait établir par son équipe, à travers le monde, tel Albert Kahn et ses Archives de la Planète, une sorte d'herbier sonore dans lequel sont enregistrés, répertoriés et consignés avec précision tous les sons qui étaient alors en voie de disparition ou qui le deviendraient; pour certains, déjà disparus aujourd'hui, ces échantillons de sons constituent une précieuse mémoire.

En passant en revue et en décrivant les différents sons des paysages que nous avons sous les yeux, jusqu'aux manifestations plus immatérielles de la météo, il faut noter que Schafer retrouvait les quatre éléments retenus par Bachelard dans son étude des rapports de l'inconscient au monde extérieur : l'eau, la terre, l'air et le feu. La beauté d'un souffle de vent, par exemple, ne se laisse pas saisir sans artifice. L'écriture des sons avec le micro doit traduire la perception de l'oreille. Yann Parenthoën, ingénieur du son à Radio France, s'abritait à l'intérieur d'un grand parapluie de berger quand il voulait faire une interview sur une plage ventée; il entraînait son interlocuteur de manière que le vent les pousse dans le dos et se heurte à l'arrondi du parapluie.



EXTRAIT 4

Le monde comme partition sonore

Lorsque R. M. Schafer définit une partition sonore de la société, où les villes, constructions humaines élaborées, se distinguent par leur empreinte sonore, il est dans le sillage des Futuristes, en ce qu'il s'intéresse particulièrement à la musique et à la tonalité émises par les villes, comme d'éventuelles créatrices de musique concrète. Les villes, dit-il, possèdent leurs propres « cartes d'identité sonores » qui nous permettent de les décrire dans leurs singularités : il est très fréquent que l'on reconnaisse une ville à sa voix. Des fragments de discours nous parviennent quand on marche dans la rue – ces « bruits de langue¹ » caractérisant fortement les lieux que nous traversons. Mais il s'agit surtout, pour chaque ville, de l'orchestration – sans qu'aucun chef n'y préside – de tous les sons qui y retentissent, d'une polyphonie sonore, tantôt chantante, tantôt sonnante, parfois éruptive, ouverte à toutes les occurrences sonores possibles.

Cet attachement au bruit a des échos dans la création radiophonique. La similitude de l'attention au paysage sonore est constante dans le chemin parcouru entre les coups d'éclat de l'avant-garde futuriste, avec sa recherche d'une « nouvelle volupté acoustique », et la pratique du documentaire sonore à l'écoute des sons qui l'enrichissent ou constituent le vocabulaire essentiel de son récit. Un auteur radiophonique, parmi les pionniers, a certainement été influencé par ces artistes qu'il a bien connus dans les dix premières années du xx^e siècle, lorsqu'ils étaient dans une verve créative et éruptive : Gabriel Germinet a fait de sa conception de la radio, dans les années 1920, une histoire de son et de « décors de bruits » pour les fictions qu'il créait à l'époque. Il a cherché une mise en scène du théâtre radiophonique se démarquant résolument du théâtre visuel traditionnel.

Aujourd'hui, voix, silences, sons et bruits, musiques constituent l'alphabet sonore dont se sert la radio. Ces composants ont un poids égal dans la signification générale d'un documentaire sonore.

1. Expression empruntée à Bernard Noël, *Bruits de langue*, Mons, Talus d'approche, 1980.



EXTRAIT 5

Le montage

L'acte du montage consiste à coller entre eux deux éléments qui ne s'inscrivaient pas dans la continuité de l'enregistrement : ainsi commence le travail d'élaboration de l'œuvre radiophonique qui se construit et se tisse, avec ses sutures, ses ellipses et ses ruptures, ses plans de coupe et ses échappées.

Le montage agence une polyphonie de sons, de voix, de musiques, de silences. Il anime le récit, lui donne vie et consistance. Il fait ressortir les éléments par un relief ou une brillance d'intensité variable en mettant en lumière leur rôle et leur signification de manière plus intense.

Après l'écriture du projet, l'esquisse du récit, la réalisation de l'enregistrement, le montage est une seconde écriture. On peut affirmer que le documentaire s'écrit véritablement au montage.

Montage imperceptible ou perceptible

Or, qu'attend-on du montage ? La question a été débattue, à la radio comme au cinéma, cette interrogation théorique leur est commune. L'auditeur doit-il « entendre » le montage, ou celui-ci doit-il produire son effet sans être perçu ?

Percevoir le montage c'est, d'un point de vue négatif, percevoir des heurts à l'écoute, se rendre compte de la succession artificielle de deux phrases ou de deux mots. Dans l'information en continu à la radio, pour

répondre aux contraintes de la compression temporelle, les journalistes sont amenés à réunir le maximum d'informations dans un minimum de temps. Les « sujets », souvent limités à trente secondes, sont construits sur un empilage de modules d'information. Les questions sont systématiquement coupées, on entend une succession de tronçons de phrases dont on ne perçoit pas le sens ni la logique, car elles ne laissent plus à la pensée du locuteur le temps de l'articulation ni à celle de l'auditeur celui de la compréhension. Elles sont souvent coupées dans leur intonation montante parce que l'idée est conclusive, mais non l'intonation, ce qui fait que l'énoncé reste en l'air et qu'est détruite la musique de la phrase. Même les respirations des interlocuteurs sont coupées pour gagner du temps. Si le locuteur ne respire pas, l'auditeur finit par étouffer. Et pour finir on en arrive à un déferlement d'énoncés, supposé musclé et efficace, mais qui atteint le résultat contraire à celui qui est recherché. Dans cet exemple le montage est utilisé à des fins d'accélération, imposé par des contraintes de format et de mode. Certains journalistes restent incapables d'obéir à cette pression éditoriale. Dans un documentaire élaboré, la question se pose tout à fait différemment. Faire entendre ou pas le montage relève d'un choix esthétique.

EXTRAIT 6

Une radio visuelle

Lorsqu'on réfléchit à l'écriture radiophonique, les mots du vocabulaire visuel reviennent souvent. Peut-être ne faut-il pas s'étonner de cette insistance à les employer. Depuis l'Antiquité, la philosophie a pensé la connaissance comme une vision, et dans notre civilisation, parmi les cinq sens, la vision est la sensation privilégiée, à tort ou à raison. Il reste le paradoxe des rapports entre la vision et l'audition. « Un cinéma pour l'oreille, vite! » écrivait Rudolf Arnheim, tandis que René Clair, à propos de *Une larme du Diable* de Théophile Gautier, pièce créée à la radio en 1950 dont il avait été le directeur artistique, parlait de « radio en relief ». Pourtant, ces mots sont là pour nommer une réalité sonore, seule valeur que nous devons considérer pour exprimer l'art radiophonique. Il n'est pas question de regretter l'absence d'image, mais de s'interroger sur les rapports qu'entretiennent l'image et le son dans cet univers sans figuration. [...]

Cependant il nous arrive de créer des objets sonores qui ne s'interdisent pas les *sujets* visuels. La radio, qui ne se contente pas de faire des débats d'idées, des entretiens, aime aussi parler des choses qui se voient. Or, à la radio, voit-on un tableau, une sculpture, un bâtiment, un paysage, un visage? Certes non. Pourtant, pour l'imaginaire, l'inverse est bien possible : les surréalistes, qui portaient aux nues la peinture d'Uccello et aimaient particulièrement *La Bataille de San Romano*, y disaient entendre le brouhaha de la bataille, le choc des lances, les cris des hommes.

La peinture, objet sonore?

EXTRAIT 7

L'art à la radio

Parmi les sujets de documentaires variés que j'ai traités à la radio, l'art a pris sa place assez naturellement et il m'arrivait d'enchaîner des séries, à la découverte des artistes de la Renaissance italienne, qui me révélaient à chaque fois – c'est cultiver le paradoxe – mon attirance pour le visuel. Pourquoi, en effet, ne pas rester dans le sonore? Comme je n'ai jamais pu m'empêcher de *regarder* le monde, d'en prendre ainsi connaissance, qu'il soit d'art ou de nature – séparer l'écoute et le regard m'est difficile –, il me fallait relever le défi de *parler* l'image, de la transformer en objet sonore; de faire qu'une surface ou un volume muets puissent se faire entendre par des aspérités, des rugosités, du chaos peut-être, avec les outils de l'écriture sonore.

Je travaillais aussi à une certaine époque dans un environnement qui me soufflait l'envie de m'aventurer dans ce domaine silencieux; celui-ci ne l'était pas en vérité. Dans le bureau que nous partagions, s'entassaient, défiant les lois de l'équilibre et à la limite de s'écrouler, catalogues et livres d'art, au point de cacher leur utilisateur, Pierre Descargues, derrière ces tours de papier hautes, sinueuses et tordues; souvent il faisait partager à l'interlocuteur qu'il avait sous la main son enthousiasme pour Velasquez ou Zurbaran, debout devant les livres qu'il ouvrait pour préparer une émission, s'arrêtant sur une page pour suivre de son doigt un éclat de lumière et souligner le génie de l'artiste; et tout d'un coup, parce qu'il regardait en même temps vers la fenêtre, il s'interrompait pour nous prendre à témoin de la magie du nuage coloré qui passait au-dessus de la Seine. Il était la preuve sensible que parler de l'art à la radio – ce qu'il a fait pendant des années – était le résultat d'une attitude qui se saisissait du moindre fait en le transformant en un moment esthétique.



EXTRAIT 8

Entre documentaire et fiction

Les paysages que nous créons sont des fictions. Sortis d'une réminiscence, d'une association d'idées, d'une subjectivité, ils transforment la réalité en une perception qui restera singulière, celle de son auteur. Strasbourg et Lourdes sont des créations qui dévoilent un autre visage des villes que nous croyons connaître. L'appropriation d'une certaine image de la ville, touristique ou miraculeuse, est mise en scène et le détournement de ses attributs traditionnels découvre un autre sujet, différent de celui abordé et annoncé, celui du portrait d'un personnage. Les Flandres et Anvers sont la fiction de l'auteur, la narration d'un enfant qui vit au bord de l'eau et se construit un monde personnel.

Entre documentaire et fiction, l'espace est souvent mince, surtout si l'attitude de mêler les deux genres est clairement revendiquée. Ce n'est pas le cas pour ces trois portraits-paysages; ils ne se revendiquent pas comme des fictions, mais nous donnent cependant l'idée de franchir le pas entre les deux genres.

La fiction se nourrit de réel, mais le documentaire sait s'enrichir des procédés de la fiction. Pourquoi a-t-on pris soin de ne pas délivrer une information avec la simple parole, si ce n'est précisément pour donner une épaisseur à cette information, qui en fait s'est transformée en objet sonore se décalant de la réalité? L'attention portée à l'élaboration de la scène documentaire radiophonique, ou à sa mise en scène, tout en faisant que deux imaginaires se parlent, celui de l'auteur et celui de l'auditeur – qui à son tour se fabrique une réalité, un monde entièrement personnel – fait émerger la correspondance, le point de jonction, le lieu de rencontre de la fiction et du documentaire. Ce lieu de rencontre tient à l'écriture. Le documentaire est écrit comme est écrite une fiction.

EXTRAIT 9

Archives

À la radio, nous produisons en enrichissant le patrimoine – ou nous enrichissons le patrimoine parce que nous produisons. Et si nous sommes sans recul par rapport à l'archive fabriquée à venir, nous savons que la distance historique se creusera très vite et que ceux qui écouteront plus tard les productions contemporaines le feront avec des oreilles différentes, dans un contexte différent, comme nous le faisons aujourd'hui. On aurait même rêvé d'écouter certaines voix des temps où n'existaient pas les enregistrements, avant la fin du XIX^e siècle. C'est pourquoi les archives de la radio sont pour nous un objet de fascination. Quiconque s'y plonge pourrait ne finir jamais de se perdre dans la rêverie, tel un enfant qui, cherchant un mot dans le dictionnaire, se laisse dériver au fil des pages et des illustrations. D'un crachotement à l'autre, d'une intonation à l'autre, d'un événement revécu à d'autres sortis des mémoires, l'histoire proche et l'histoire plus lointaine se révèlent à l'oreille d'aujourd'hui.

Les archives sonores et celles de la radio ne sont pas tout à fait les mêmes, leurs dates ne coïncident pas. Les premiers sons enregistrés sont bien antérieurs au moment de la constitution de la collection du patrimoine sonore de la radio. Certaines voix historiques nous transportent dans un ailleurs dépay sant, suranné et quasi irréel. La voix d'Ernest Renan, qui a traversé plus d'un siècle, est sans doute la plus vieille inscription du son, réalisée par Gustave Eiffel sur un cylindre, grâce à un phonographe Edison; les enregistrements Eiffel sont les plus anciens documents sonores français conservés.

On réécoute

L'élaboration d'un objet radiophonique suppose bien des traversées du temps. En boucle, dans une longue chaîne cyclique, la radio joue avec le temps, le produit et le fabrique, le contracte ou l'allonge et le recommence. La séquence de préparation est longue. « Combien de temps as-tu passé pour faire cette émission? » La question est récurrente. La réponse est impossible. L'immersion dans le sujet choisi flotte dans une durée indéfinissable, pensée errante se nourrissant d'associations d'idées, d'oublis ou de soudaines réminiscences, d'éclairs d'évidences; jusqu'à ce qu'au travers des lectures, des échanges, des rêveries, des regards ou des promenades, prenne forme l'esquisse d'un objet sonore à venir.

Il s'agit ensuite de fabriquer une temporalité, car le temps, rythmé à la mesure du récit, est l'espace du documentaire – celui du lieu radiophonique. Alors arrive ce qui est plus ou moins quantifiable, le temps de l'enregistrement, puis celui de l'élaboration. Pendant le montage, les jours vont s'étirer au fil de la lente maturation nécessaire, guidée par les aspérités de la matière ou les sinuosités qu'elle suggère. Au terme de cet allongement – dont l'échéance est cependant délimitée – soudain le temps se rétrécit, il est imposé, il doit la contenir.

Et quand vient le moment de l'antenne, tandis que les auditeurs écoutent, à la radio, un documentaire, passagers conviés à leur tour à entrer dans cette temporalité singulière, le temps d'une nouvelle gestation a déjà commencé. Depuis longtemps à vrai dire, la pensée dérivait vers d'autres réflexions, échappées du présent en cours, tournées vers l'à-venir, chevauchant la fin de la fabrication, comme un long fondu enchaîné, vers ce qui allait suivre. Me voici à nouveau lovée dans une temporalité intérieure, la temporalité de moi-même.



Henri-Pierre Judy, *Un sociologue dans un voltaire*, 2021.

Yankel Fijalkow, *Récits de la ville malade. Essai de sociologie urbaine*, 2021.

Antoine Tricot, *Chevillle ouvrière. Essai de journalisme critique en quartiers populaires*, 2020.

Martin de la Soudière, *Lignes secondaires*, 2020 [2008].

Martin de la Soudière, *Quartiers d'hiver. Ethnologie d'une saison*, 2016.

Anne Monjaret, *La pin-up à l'atelier. Ethnographie d'un rapport de genre*, 2020.

Octave Debary, *De la poubelle au musée. Une anthropologie des restes*, préface de Philippe Descola, 2019.

Christian Bromberger, *L'extraordinaire destin de Milda Bulle, une passionaria rouge*, 2018.

Christian Bromberger, *Les sens du poil. Une anthropologie de la pilosité*, 2015.

Vincent Jacques (dir.), *Chris Marker. Photographie*, 2018.

Vincent Jacques, *Chris Marker, les médias et le xx^e siècle*, 2018.

Jean-Christophe Béchet et Pauline Kasprzak, *Petite philosophie pratique de la prise de vue photographique*, 2020 [2014].

Philippe Bazin, *Pour une photographie documentaire critique*, 2020 [2017].

Christiane Vollaire, *Pour une philosophie de terrain*, 2017.

Élisabeth Bourguinat, *Persifler au siècle des Lumières*, préface d'Arlette Farge, 2016.

Michèle Riot-Sarcey, *Le genre en questions*, 2016.

Georges Horan-Koiransky, *Journal d'un interné. Drancy 1942-1943*, édition présentée par Benoît Pouvreau, 2017.

Zina Weygand, *Vivre sans voir. Les aveugles dans la société française*, préface d'Alain Corbin, 2013 [2003].

Gérard Leblanc, *Presque une conception du monde (Pour vous le cinéma...)*, 2007.

