

Pour une méthodologie d'analyse des dispositifs documentaires à la radio

par DELEU Christophe « christophe.deleu@libertysurf.fr »

Laboratoire de rattachement : GSPE - PRISME CNRS/URS UMR 7012 - strasbourg3

Dans cet article, nous menons un travail sur une méthodologie dont l'objectif est d'analyser le genre documentaire à la radio. Nous montrons que le contrat de communication axé autour du documentaire radiophonique se caractérise par des visées qui ne peuvent être réduites à des visées informatives et (ou) explicatives, mais s'articule aussi autour de visées esthétiques. Autour des dispositifs mis en place, nous proposons ainsi un modèle d'analyse, tenant compte de la spécificité radiophonique, qui permet d'étudier ce genre médiatique.

Mots-clés : radio ; documentaire

In this article, we are trying to make a methodology, with the aim of analysing radiophonic documentaries. We are showing that the communication agreement is characterised by aims which cannot be reduced to informative or explicative aims, but which also deals with esthetic aims. Thus, we propose a model of analysis, including the radiophonic specificity, and allowing the study of documentaries.

Keywords : radio ; documentary

Pour une méthodologie d'analyse des dispositifs documentaires à la radio

Le documentaire est un genre plutôt rare à la radio. Comment expliquer ce phénomène ? D'abord, la matière sonore, recueillie grâce à des procédés d'enregistrement, nécessite un travail de montage, ce qui exige davantage de moyens financiers que les émissions en direct et en studio. Jugé peu rentable par les radios privées, le documentaire radiophonique n'est donc diffusé que sur les radios de service public (France Culture, France Inter), sur quelques radios associatives (Canal Sambre, Radio Grenouille), et sur le web (Arte radio). En outre, le documentaire s'accommode mal des représentations classiquement rattachées à la radio, celle d'un « média d'accompagnement » (qu'on écoute « en faisant quelque chose »), et celle d'un « média du direct ».

Néanmoins, le documentaire radiophonique intéresse une partie du public (il est diffusé dans des festivals de radio comme Longueur d'ondes à Brest, Phonurgia à Arles). De surcroît, il est parfois considéré comme une « création » ou une « œuvre d'art » : celui qui le conçoit a le statut « d'auteur », reconnu par la SCAM (Société Civile des Auteurs Multimédia) ; des prix nationaux (prix SCAM, prix Gilson) et internationaux (prix Italia, prix Europa) récompensent les meilleurs auteurs.

Quels sont les objectifs visés par les acteurs de la production de documentaires radiophoniques ? À travers cette question, nous proposons de mener un travail sur une méthodologie qui prendrait davantage en compte la spécificité de ce genre. Nous souhaitons montrer que le contrat de communication axé autour du documentaire se caractérise par des visées qui ne peuvent être réduites à des visées informatives et (ou) explicatives.

L'enjeu d'une définition

Qu'est-ce qu'un documentaire radiophonique ? Pour le terme « documentaire », le Nouveau Petit Robert (Rey-Debove ; Rey, 1993 : 753) renvoie à ce « qui a le caractère d'un document, repose sur un document ». Pas de référence à une occurrence médiatique. Les sciences de l'information et de la communication n'en ont pas fait un objet d'études. Guy Lochard et Jean-Claude Soulages, pour la télévision, rappellent « ses origines avec un projet de découverte de mondes inconnus, essentiellement animé par une volonté pédagogique explicite de transmission de savoir » (1998 : 121).

Les études cinématographiques se sont davantage intéressées à l'objet documentaire. Il n'existe pourtant pas de définition qui fasse autorité. Guy Gauthier interroge l'opposition « documentaire »/fiction », mais pour mieux la rejeter, et propose une définition, dont il limite la portée : « Le film de fiction serait de la lignée du roman (...) ; le film documentaire relèverait de la connaissance scientifique et de sa transmission. » (Gauthier, 1995 : 12). L'étude la plus rigoureuse sur le documentaire cinématographique est sans doute celle de William Guynn, pour qui le genre offre « des représentations fidèles [...] d'événements qui existent en dehors de la conscience du documentariste » (1990 : 15).

Pour la radio, il est intéressant de chercher si cette notion apparaît en termes de production (documents administratifs comme le contrat de travail, ou la déclaration des droits d'auteur...), de diffusion (présentation des programmes à l'antenne, par les services de presse, sur les sites Internet des radios) et de réception (critiques radiophoniques, courrier des auditeurs). À France Culture, le contrat de travail de celui qui produit des émissions comme *Sur les docks* ou *Surpris par la nuit*, précise qu'il a le statut de « producteur délégué » (il est pigiste), qu'il travaille pour le service des « documentaires et des magazines ». Il n'est pas rattaché à la rédaction de Radio France, composée en très grande majorité de journalistes en CDI. Les journalistes de Radio France ne conçoivent pas *a priori* d'émissions de type documentaire, sauf exception : *Interception*, sur France Inter. À France Culture, depuis 2006, un « conseiller au documentaire », Pierre Chevalier, dirige la production des émissions relatives à ce genre. À Arte Radio, site de programmes sur Internet, le documentaire est une des entrées pour écouter les émissions, à côté de celles consacrées au « reportage », à la « création », à la « fiction », et aux « chroniques ». Quatre sous-thématiques sont ensuite proposées dès que l'on a cliqué sur l'hypertexte « documentaire » : « l'intimité », la « société », « l'ailleurs » et « l'art ».

Si ceux qui produisent des documentaires ont donc souvent le statut « d'auteur », et perçoivent des droits de la SCAM, paradoxalement, celle-ci ne propose aucune définition du documentaire radio. Les droits sont versés aussi bien pour une émission de studio que pour un documentaire. Seul un barème de classement des œuvres sonores établit une distinction entre les formats. Deux catégories sur cinq font référence au documentaire : La catégorie 1 « est affectée aux lectures de textes édités et aux œuvres de création littéraire, documentaires, scientifiques entièrement originales ». La catégorie 2 « est affectée aux œuvres de création littéraire, documentaires, scientifiques utilisant des faits réels ou des éléments de fiction préexistants (...) ». (Extraits de *SCAM, Règles de répartition des droits d'auteur*, la SCAM, p.18).

En l'absence de définition, il conviendra alors de se demander si le documentaire peut être un genre. Un genre est « constitué par l'ensemble des caractéristiques d'un objet qui en fait une classe d'appartenance » (Chauradeau, 2005 : 170). Quant à nous, pour les besoins de cette étude, nous proposons la définition suivante : le documentaire, à l'inverse des émissions de flux (la quasi-totalité des programmes radiophoniques), est un dispositif qui suppose l'enregistrement de sons, leur montage, et leur mixage, selon une réalisation déterminée, dans des conditions qui ne sont pas celles du direct, et qui n'entrent pas dans le cadre de journaux radiophoniques.

Nous menons ce travail sur la radio en nous inscrivant dans les études portant sur le contrat de communication tel que le décrit Patrick Charadeau (2005) pour le discours d'information, et tel que le développe Jean-Claude Soulages (2007) pour la télévision. Notre problématique est la suivante : Quelles visées les médias radiophoniques poursuivent-ils en donnant à entendre des programmes de type documentaire ? Notre hypothèse est que les médias, à travers ces programmes, poursuivent des visées explicatives du monde (visées qui découlent du contrat d'information). En même temps, cela nous paraît réducteur, certains programmes documentaires semblent avoir d'autres visées. Il nous appartient donc de répertorier les sous-genres documentaires pour identifier ces visées, et définir quel type de contrat de communication elles induisent.

Nous prenons en compte le « lieu de construction du produit » (Charadeau, 2005 : 15), et plus précisément le « dispositif » (idem : 54), car l'acte de communication se construit de façon particulière. Quelles identités et quelles places physiques ont les partenaires ? Dans quel environnement s'inscrit l'acte de communication ? L'étude des contenus médiatiques nécessite la prise en compte des spécificités de ces dispositifs pour tendre vers une exigence scientifique (Becqueret, 2006 : 53). Dans le documentaire, la complexité vient du fait qu'un travail de montage a été effectué, et fait disparaître une partie de l'interaction originelle. Comme la télévision, qui peut effacer la « trace visuelle de la médiation » (Soulages, 1999 : 97), la radio peut donc effacer les traces sonores de l'interaction.

En l'absence de travaux sur le documentaire radiophonique, il faut se référer à des travaux périphériques, comme ceux de Michel Chion (2003) sur le son au cinéma. Mais le modèle d'analyse des travaux sur le cinéma n'est pas transposable dans son intégralité. Michel Chion, en réfutant la notion de « bande-son » (2003 : 413), montre bien que le son au cinéma n'est pas indépendant de l'image, et que c'est le rapport entre les deux matériaux qui produit du sens. D'autres notions propres à l'analyse télévisuelle ne sont pas opérantes pour les études sonores, comme celle de « cadre » développée par Soulages (2007 : 29), car s'il existe un cadre visuel, il n'existe pas de cadre sonore. Le média radio induit une écoute de type « acousmatique » que Chion, à partir de Schaeffer, définit comme une « situation [...] où l'on entend le son sans voir la cause dont il provient » (2003 : 411). Par conséquent, la construction d'un modèle théorique d'analyse du documentaire radiophonique s'avère nécessaire pour appréhender la spécificité du genre.

Méthodologie d'analyse du documentaire

Identification des sons

Pour classer les sons, nous proposons la typologie suivante : voix de l'instance médiatique, voix hors-média (témoin, expert, homme représentant – politique ou syndical, etc.), voix de

comédien, extraits sonores (théâtre, cinéma, livres, musique, jeux vidéo), sons d'ambiance et d'archives.

1) Voix de l'instance médiatique (voix d'explication ou voix de narration)

La voix de l'instance médiatique s'oppose à la voix hors-média. Nous classons ici les interventions qui s'adressent directement à l'auditeur, et proposons d'intégrer celles issues de l'échange avec la voix hors-média dans la catégorie « voix hors-média ». Premièrement, la voix de l'instance médiatique peut être une voix d'explication (VE). C'est la voix qui commente, qui a une visée informative, la voix journalistique par définition, neutre et objective. Le recours au « je » est en principe interdit. Deuxièmement, elle peut être une voix de narration (VN). C'est la voix qui raconte, celle qui a une visée pathémique (faire ressentir une émotion) ou d'incitation à entrer dans un univers. Elle peut avoir recours au « je », s'articuler autour d'un récit personnel ou d'une forme particulière, comme le conte, la description subjective d'un document (film, photographie...). La voix d'explication met à distance l'auditeur en rappelant de façon explicite son appartenance à l'instance médiatique tandis que la voix de narration introduit une relation de proximité avec l'auditeur, en introduisant le flou sur son statut. La voix de l'instance médiatique (VE ou VN) peut être en action (VEA ou VNA) (dans ce cas, il y a présence d'un fond sonore, une allusion au décor, à une action qui se déroule devant elle, un déplacement). À l'inverse, la voix de l'instance médiatique peut être une voix statique (VES ou VNS) : l'interviewé répond aux questions sans effectuer d'action particulière. Elle parle d'un endroit sans fond sonore.

2) Voix hors-média

La voix hors-média (VHM), c'est celle de l'interviewé, qu'il soit témoin, expert, représentant... Nous nous attacherons d'abord à analyser la façon dont le média radiophonique présente l'interviewé. Est-il possible de procéder à une dénomination de cette voix (identifier le locuteur, son nom, sa fonction) et (ou) à une détermination (prénom, marque de déférence, emploi d'un possessif).

VHMA : avec dénomination et (ou) détermination de la voix hors-média

VHMB : sans dénomination ni détermination de la voix hors-média

Dans le cas d'une VHMB, il ne sera donc pas toujours possible d'identifier la voix qui s'exprime. Il existe aussi un procédé radiophonique qu'il faut ici mentionner car il peut remettre en cause notre classification si on ne s'attarde pas sur ses spécificités. Dans certaines émissions, les interviewés se présentent eux-mêmes (nom, prénom, fonction). Il s'agit d'une technique radiophonique qui permet à l'instance médiatique, avec la complicité de la voix hors-média, de s'effacer, de ne pas effectuer elle-même de dénomination, qui peut apparaître comme un académisme radiophonique. Mais comme toute innovation, ce procédé est lui-même devenu un cliché. Il est bien évident que, grâce à celui-ci, et, malgré l'effacement de l'instance médiatique, l'auditeur sait immédiatement qui parle.

Dans un second temps, on étudiera si le documentaire donne à entendre la trace de la médiation sonore qui a conduit à recueillir la parole (questions ou commentaires de l'instance médiatique lors de l'interview) :

VHM1 : avec trace sonore de la médiation entre l'instance médiatique et la voix hors-média

VHM2 : sans trace sonore de la médiation entre l'instance médiatique et la voix hors-média

Comme pour la voix de l'instance médiatique, la voix hors-média peut être en action ou statique. Jusqu'à présent, nous n'avons défini la voix hors-média qu'à travers le statut d'interviewé. Mais dans certains cas la voix hors-média sera de nature différente : situations de type radio-vérité où le média est un capteur d'une tranche de réel et où la voix de l'instance médiatique n'intervient pas pour poser des questions. D'autres expériences comme le don du micro à la voix hors-média permet à celle-ci de s'interviewer en dehors de la présence de l'intervieweur.

3) Voix de comédien

Dans les dispositifs documentaires, on entend aussi des séquences proches de la fiction. Des comédiens lisent des textes (littérature, documents officiels, etc.). Parfois même des séquences dialoguées se font entendre. Nous proposons donc de distinguer les séquences intégrant la dénomination du comédien et la nature du texte lu des séquences sans dénomination ni référence au texte lu.

4) Extraits sonores

Il en va de même pour les extraits sonores (films, pièces de théâtre, musique...). Tous ces fragments composent un univers sonore fictionnel qui s'ajoute à l'univers documentaire. Comme pour les extraits lus par un comédien, on distinguera ceux dont la source est précisée à l'auditeur de ceux qui sont de nature floue.

5) Sons d'ambiance, silences, archives

Ces sons sont aussi à prendre en considération pour l'étude du documentaire car ils participent à la construction d'un univers sonore autonome et distinct de l'émission de plateau.

Des rapports entre les sons

L'identification des sons ne sera qu'une première étape dans l'étude du documentaire, car celui-ci ne peut pas se réduire à une juxtaposition de sons, aussi différents soient-ils. C'est le rapport entre ces sons auquel il faut ensuite s'attacher. En radio, il n'existe que deux procédés pour « passer » d'un son à l'autre : le « cut » et le « mixé », pour reprendre la terminologie des professionnels. Le « cut », c'est l'opération par laquelle un son succède à un autre son sans qu'aucun autre ne vienne les relier. L'auditeur peut entendre la frontière entre les deux sons de façon immédiate. Par exemple, un interviewé B succède à un interviewé A. Le « mixé », c'est l'opération par laquelle un son succède à un autre son, soit en se mélangeant à lui (une ambiance du son A qui se prolonge sous le son B), soit parce qu'un troisième son (C), vient les unifier (sons d'ambiance ou musique s'introduisant sous le son A et se prolongeant sous le son B). La frontière entre les sons est ici plus floue, l'auditeur sera moins conscient du passage d'un son à un autre.

Nous analyserons aussi le rapport entre les différents groupes sonores. Pour étudier le rapport entre les voix et les sons d'ambiance, nous pourrions reprendre, en l'adaptant pour la radio, l'opposition de Chion (2003 : 413 et 421), entre sons « anempathiques » (pour nous, effet

d'indifférence entre la voix d'un interviewé et le fond sonore : bruits de sirène de police qui n'ont aucun rapport avec le thème de l'interview) et sons « empathiques » (effet provoquant une harmonie entre une voix et un fond sonore : bruit de la roulette d'un dentiste dans une émission sur cet instrument). D'autres critères pourront aussi être pris en compte en fonction des objectifs de la recherche, comme la durée des fragments ou la description des voix. Certes, ce dernier élément peut apparaître subjectif, mais le rapport entre une voix et son auditeur est un élément essentiel dans le dispositif radiophonique. Comme Arnheim (1936 : 54) nous pourrions défendre l'idée que la sonorité est plus importante que le sens. Des procédés de montage, empruntés au genre littéraire, seront aussi utilisés, comme la répétition, les rimes, l'ellipse...

Analyse de deux émissions : *Interception : Les enfants perdus de Kinshasa*, de Pierre Louis Castelli, diffusée sur France Inter le 16 mars 2008

Atelier de création radiophonique : *Tchernobyl, une étoile nommée absinthe*, diffusée sur France Culture le 10 décembre 2000

Interception est une émission qui dépend de la rédaction de France Inter. Elle est donc produite par des journalistes. Le terme « documentaire » n'apparaît pas sur le site de l'émission, qui est présentée comme un magazine. L'émission que nous avons analysée, *Les enfants perdus de Kinshasa*, a été conçue par Pierre-Louis Castelli. D'une durée de quarante-cinq minutes, elle donne à entendre la situation des enfants qui vivent dans la rue en République démocratique du Congo. Elle est composée de vingt séquences qu'on peut grouper de la façon suivante :

8 séquences avec la voix de l'instance médiatique

11 séquences avec des voix hors-média

1 séquence qui est un extrait d'une représentation théâtrale

Les voix de l'instance médiatique sont des voix d'explication. La première voix est celle de Valérie Cantié, une des responsables de l'émission. Cette voix revient à la fin d'*Interception* pour dresser un état des lieux de la question traitée. L'autre voix, qui revient à six reprises, est celle de Pierre-Louis Castelli. Toutes les voix de l'instance médiatique sont des voix d'explication. Neutres, objectives, elles renvoient à une voix-off de type journalistique qui informe l'auditeur sur le sujet traité, décrit les lieux visités, et présente les interviewés.

Les onze voix hors-média sont des voix de témoins (6 enfants), et d'experts ou de représentants (ONG, église, institutions d'accueil). Toutes ces voix sont précédées d'une dénomination, à une exception près où celle-ci intervient après l'interview. Les prénoms des enfants sont donnés ainsi que leur âge et quelques informations d'ordre biographique (depuis quand ils vivent dans la rue). Les noms, prénoms et fonctions sont donnés pour tous les représentants ou experts de l'émission avant qu'on ne les entende. À trois reprises (sur onze) les voix hors-média se présentent elles-mêmes (« je m'appelle... »). Les onze voix hors-média n'interviennent qu'une fois. Des traces de la médiation sonore ont été conservées au montage. On entend donc les questions de l'interviewé.

L'extrait d'une pièce de théâtre a un lien avec l'interview d'un responsable d'ONG qui organise des spectacles de rue. Il ne s'agit donc pas d'un effet de réalisation ajoutée lors du mixage, mais d'une séquence enregistrée en même temps que le reportage.

Toutes les fragments sont mixés, grâce à des sons d'ambiance enregistrés sur place. Il y a aussi des extraits musicaux qui ont le même statut. Ces sons ont une fonction naturaliste (faire ressentir la présence du lieu à l'auditeur), mais ne dramatisent pas les séquences. Des paroles d'enfants en fond sonore indiquent par exemple à l'auditeur que la séquence est enregistrée dans un foyer d'accueil. Les sons n'ont pas d'autonomie : à l'exception de la musique et de

l'extrait théâtral, ils ne sont pas donnés à entendre sur la longueur en raison de leur valeur informative moindre.

L'Atelier de création radiophonique, une étoile nommée absinthe, de René Farabet, revient sur la catastrophe de Tchernobyl. On entend les sons suivants :

Des voix hors-média qu'on peut rattacher au statut d'experts (russes ou françaises), mais, d'une part, sans dénomination ni détermination, d'autre part, sans trace de la médiation sonore.

Des voix de comédiens (sans dénomination) qui lisent des extraits de livre (non sourcés dans le corps de l'émission).

Des voix de comédiens qui incarnent des victimes de Tchernobyl (extraits d'un spectacle théâtral, présenté uniquement dans le générique).

Des extraits de film qu'on peut définir ainsi grâce à un grain sonore.

Des sons d'ambiance, qui suggèrent le lieu de la catastrophe, et qui dramatisent certaines séquences (respiration difficile, bruit lancinant d'un appareil électrique).

L'Atelier de création radiophonique, sur son site Internet, est présentée comme une émission de création, même si le terme « documentaire » apparaît. Si l'on compare les deux émissions, *Interception* est une émission de type journalistique où transparaît la conscience de l'impossibilité pour l'auditeur de voir qui s'exprime. Il appartient à la voix de l'instance médiatique de remédier à cette situation. Chaque voix est reliée à son auteur grâce à une dénomination précise et systématique. L'auditeur risque d'autant moins de s'égarer que, par le biais du montage linéaire, les interviewés n'apparaissent qu'une fois. *Une étoile nommée absinthe* s'accommode en revanche de ce flou causal. Les fragments sonores ont ici un statut indéterminé. René Farabet s'inspire d'autres œuvres artistiques dont il reprend les sons (théâtre, documentaire télévisuel) pour créer sa propre œuvre. Dans le générique, une voix féminine annonce des noms, d'auteurs de livres, d'une compagnie théâtrale, de films de la télé suisse-romande. Mais à l'intérieur de l'émission, à aucun moment, l'auteur ne présente les voix entendues. On ne sait jamais qui parle. Il n'y a pas de voix off informative au début de l'émission qui retrace l'événement à l'auditeur, ou qui guide celui-ci dans son déroulé. L'auditeur n'a pas de repères, l'émission n'a pas de visée didactique.

Nous pouvons remarquer une autre illustration du flou causal recherché, le traitement des interviews en langue étrangère et leur traduction. À l'inverse d'autres genres comme les journaux radiophoniques, les voix russes (les voix d'origine) parlent longuement avant qu'on entende la voix de la traductrice. Nous pouvons supposer qu'il y a une volonté de laisser s'exprimer la voix d'origine. L'auteur va même plus loin, il ne traduit pas tous les fragments en langue étrangère. Par exemple, après une longue interview en russe, on entend une voix dire : « En fait, c'était la mort ». Il n'y a donc pas de traduction fidèle, littérale. La voix de la traductrice, contrairement aux usages, semble autonome, et sélectionne ce qui va être traduit, ce qui déstabilise l'auditeur. Le degré d'intelligibilité est d'autant moins immédiat que le montage de l'émission, qu'on peut définir comme « alterné », fait revenir plusieurs fois ces interviewés masqués dont on ne relie pas forcément les interventions.

Dans cette émission les sons peuvent être définis comme empathiques. Ils ont, d'une certaine façon, une fonction naturaliste, puisqu'ils suggèrent le lieu. Mais ils ont surtout pour effet de

dramatiser la séquence, des bruits de respiration et d'appareil électrique apparaissant comme menaçants pour l'auditeur, renforçant le sentiment d'horreur exprimé par l'interviewé. Une esthétique particulière se dégage aussi du rapport entre les sons. À l'intérieur des différentes séquences, sont intégrés des fragments très courts, de natures sonores différentes, et qui semblent correspondre à cette phrase entendue dans l'émission : « Chacun détient une parcelle de la vérité. La vérité totale est multiple. Elle consiste [...] de ces multiples voix ».

À partir des deux émissions, on peut dresser le tableau suivant :

<i>Spécificités des rhétoriques</i>	Sous-genres/Visées	Documentaire à Visée explicative : <i>Interception, Les enfants de Kinshasa</i>	Documentaire à Visée esthétique : <i>Atelier de création radiophonique, Tchernobyl, une étoile nommée absinthe</i>
<i>Voix de l'instance médiatique</i>		Présence (voix d'explication) Voix identifiée comme étant la voix de l'instance médiatique	Effacement partiel : la voix de l'instance médiatique se confond avec d'autres voix (traduction en français de séquences en langue étrangère)
<i>Traces du processus d'enregistrement</i>		Présence (questions de l'intervieweur données à entendre)	Effacement (questions de l'intervieweur coupées au montage)
<i>Dénomination des voix hors-médias</i>		Oui (l'auditeur connaît l'identité et la fonction de celui qui s'exprime)	Non (l'auditeur ne sait pas qui parle)
<i>Dénomination des voix additionnelles (comédiens)</i>		Pas de voix additionnelle	Non (la nature d'un texte lu ou joué n'est pas précisée)
<i>Citation des matériaux sonores additionnels</i>		Pas de matériau sonore additionnel (d'autres <i>Interceptions</i> en intègrent)	Non (les extraits des œuvres ne sont pas recontextualisés)
<i>Sons (fonction, degré d'autonomie)</i>		Fonction naturaliste (suggérer la présence d'un lieu) Pas d'autonomie des sons (à l'exception de la musique et de l'extrait de théâtre)	Fonction naturaliste (suggérer la présence d'un lieu) Et Fonction dramatique car d'autres sons peuvent être décrits comme empathiques (sons qui ponctuent les séquences et qui ont leur autonomie)
<i>Type de montage</i>		Montage linéaire (succession d'interviewés qui ne s'expriment qu'une fois dans l'émission)	Montage « alterné » (les interviewés reviennent plusieurs fois dans l'émission)

<i>Critères positifs d'évaluation</i>	Clarté des propos radiophoniques Valeur informative	Beauté de l'espace sonore
<i>Critères négatifs d'évaluation</i>	Standardisation des formats Didactisme	Perte des repères pour l'auditeur Esthétisation (l'art pour l'art, l'instrumentalisation du réel)
<i>Style radiophonique</i>	Radio comme support (absence de langage spécifique, radio au « service » du réel, des arts et des autres médias)	Radio de création (revendication d'un langage autonome de type « huitième art »)
<i>Qualification</i>	Emission	Œuvre

Tableau n°1 : Synthèse des résultats

Conclusion

Quand le média télévisuel est apparu, beaucoup ont pensé que la radio n'avait plus aucun avenir et que le public ne pourrait plus se contenter d'écouter quand il pouvait voir aussi. La télévision n'a pas sonné le glas de la radio. Mais il faut bien reconnaître que c'est une certaine façon de faire de la radio qui a perduré, une radio de service, comme l'eau, le gaz ou l'électricité (Glevarec, 2005 : 74), où prédomine le direct. La radio est donc devenue une radio de support, au service des arts ou des autres médias comme la télévision (des émissions de radio parlent de la télévision, mais pas l'inverse).

Le documentaire s'est très peu développé à la radio. Le constat n'a rien d'étonnant, puisqu'à bien y réfléchir, le documentaire vient rappeler à la radio son « handicap » vis-à-vis de la télévision : l'absence d'images. Car au quotidien, pour palier cette carence, la radio a construit un univers aux frontières bien nettes et aisément reconnaissables pour l'auditeur. Par un procédé de « désacousmatisation » (Chion, 2003 : 418), la radio a réussi à faire oublier qu'elle fonctionnait sans support visuel, à travers la mise en place de dispositifs simples et efficaces qui font office de repères. L'auditeur s'est habitué à entendre une radio aux dispositifs uniformes où un représentant du média reçoit un invité en studio. Le documentaire radiophonique va à l'encontre de ces codes. D'une part, il s'appuie sur le terrain et non sur le studio ; d'autre part, il se construit à partir du « différé » (que marquent les étapes de l'enregistrement, du montage et du mixage), et non du direct. Le documentaire est donc conçu selon des rhétoriques marginales dans l'univers radiophonique lui-même.

Selon notre définition, et même si les professionnels ne revendiquent pas ce terme, lui préférant celui de « magazine », *Interception*, sur France Inter, appartient au registre documentaire (quarante-cinq minutes sur le terrain, des interviews montées, du mixage), mais l'émission s'appuie sur un dispositif qui rappelle l'émission de studio : dénomination des locuteurs, traces de la médiation sonore, recontextualisation permanente, montage linéaire, absence d'autonomie des sons. Poursuivant une visée d'explication, elle fait découvrir le monde, mais en multipliant les repères pour l'auditeur. C'est France Inter qui diffuse cette

émission, et qui réalise une des cinq premières audiences en France. Cette radio ne peut donc s'aventurer sur le terrain du documentaire qu'en prenant certaines précautions avec son auditoire. La clarté des propos, leur valeur informative sont les critères mis en place pour évaluer la réussite de l'émission, tant du côté des professionnels des médias que des auditeurs. Un « tout sonore », c'est-à-dire une émission sans intervention de la voix de l'instance médiatique serait difficilement envisageable, car l'objectif de l'émission est d'abord de diffuser de l'information, et non de créer un univers radiophonique. Au regard des critères journalistiques, c'est souvent la voix de l'instance médiatique qui enrichit les sons du terrain. En revanche, une dimension critique met en avant le didactisme et la standardisation des formats.

À l'inverse, *l'Atelier de création radiophonique* transforme le « handicap » de la radio en atout, en proposant une rhétorique radiophonique qui met en avant l'indétermination sonore. Plus de dénomination, ni de trace de la médiation. La question « qui parle ? » devient secondaire. Cette émission est diffusée par France Culture. Même si la station a des impératifs d'audience comme toute radio, elle est moins tributaire des résultats. La radio rappelle ici sa spécificité, son langage, s'affirme en tant que huitième art, et se proclame espace de création. C'est la beauté de l'espace sonore qui est avant tout recherchée, et non la valeur informative. La dimension critique vise en particulier l'esthétisation, l'instrumentalisation du réel et l'absence de repères pour l'auditeur.

C'est bien sûr volontairement que nous avons choisi ces deux émissions aux rhétoriques si éloignées. *Interception* peut aussi proposer un « bel » espace sonore, et *l'Atelier de création radiophonique* avoir une valeur informative, mais chaque émission respecte avant tout ses propres visées. Entre les deux, des passerelles, des dispositifs poreux, des sous-genres hybrides qu'il conviendra de (re)découvrir et d'étudier.

Bibliographie

Arnheim, R., 1936, *Radio*, trad. de l'allemand par L. Barthélémy, Paris, Van Dieren Édition, 262 pages, 2005

Becqueret, N., 2006, « Pour un modèle interdisciplinaire d'analyse des discours médiatiques répondant à l'exigence scientifique », Actes du XVe congrès des sciences de l'information de et la communication, Universités de Bordeaux, pp. 53-60

Charaudeau, P., 2005, *Les médias et l'information*, Paris-Bruxelles, Ina-de boeck, 250 pages

Chion, M., 2003, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 478 pages

Deleu, C., 2006, *Les anonymes à la radio ; Usages, fonctions et portée de leur parole*, Paris-Bruxelles, Ina-de boeck, 232 pages

Deleu, C., 2000, « Le documentaire radiophonique, un genre marginal plein d'avenir », *Cahiers du journalisme*, 7, pp. 146-195

Gauthier, G., 1995, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 336 pages

Glevarec, H., 2005, *Libre antenne, la réception de la radio par les adolescents*, Paris, Armand Colin-INA, 301 pages

Gwynn W., 1990, *Un cinéma de Non-Fiction, le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, trad. de l'américain par J-L. Lioult, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 260 pages

Lochard, G. ; Soulages, J-C., 1998, *La communication audiovisuelle*, Paris, Armand Colin, 239 pages

Noiseau, É., 2003, « Le documentaire radiophonique, une approche du réel par le son », mémoire de fin d'études présenté en juin 2003 sous la direction de Philippe Ohsé, à l'INSAS de Bruxelles

Rey-Debove, J. ; Rey, A., 1993, *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2844 pages

Soulages, J-C., 1999, *Les mises en scène visuelles de l'information*, Paris, Ina-Nathan, 219 pages

Soulages, J-C., 2007, *Les rhétoriques télévisuelles, Le formatage du regard*, Paris-Bruxelles, Ina-de boeck, 153 pages

Souriau, É., 1954, « Univers radiophonique et esthétique comparée », *Cahiers d'Études de Radio-Télévision*, 1, pp. 5-21