



HAL
open science

L'intentionnalité narrative dans les émissions de radio

Marie Mougín

► **To cite this version:**

Marie Mougín. L'intentionnalité narrative dans les émissions de radio. Sciences de l'information et de la communication. 2017. dumas-03133020

HAL Id: dumas-03133020

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03133020>

Submitted on 5 Feb 2021

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

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

Copyright

Master professionnel

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Médias

Option : Médias et management

L'intentionnalité narrative dans les émissions de radio

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Valérie Patrin-Leclère

Nom, prénom : MOUGIN Marie

Promotion : 2016-2017

Soutenu le : 14/11/2017

Mention du mémoire : Très bien

Remerciements

Nous remercions tout particulièrement l'équipe pédagogique du CELSA pour ses conseils méthodologiques et son suivi : Céline Leclaire, Valérie Patrin-Leclère, Pauline Chasseray-Peraldi et Marc Gonnet. Merci à Karine Berthelot-Guiet en sa qualité de directrice du CELSA.

Nous remercions également les professionnels de la radio qui ont accompagné notre réflexion et avec qui nous nous sommes entretenus : Stéphane Ronxin pour sa participation aux entretiens, mais aussi Aurélie Charon, Daniel Fiévet, Philippe Collin, Léa Minod et Andréane Meslard pour leurs accords de principe ; et un remerciement tout particulier à Stéphane Leguennec, Juliette Médevielle, Valli, Christophe Bourseiller, Benoît Lagane, Corinne Valente, Virginie Rouzic et Laurent Goumarre pour leurs regards, leurs conseils et leurs critiques avisées.

Sommaire détaillé :

<u>Introduction</u>	p. 06
<u>I. Les émissions dites « élaborées »</u>	p. 13
A. État des lieux de la production de ces émissions et de leur place dans la programmation	p. 15
<u>1. Évolution historique</u>	p. 15
a. Les premières décennies de la radio constituent l'âge d'or des laboratoires et autres expérimentations radiophoniques	p. 15
b. Mais la professionnalisation du média et la mise en place des grilles de programmation se font au détriment de la création	p. 19
<u>2. Tournant numérique</u>	p. 23
a. Internet a offert à la création radiophonique l'espace qui lui manquait désormais sur la FM	p. 24
b. Jusqu'à révolutionner les usages, les pratiques d'écoute et par extension le processus de création	p. 27
B. À la recherche d'un art radiophonique	p. 29
<u>1. Vers une définition de l'art radiophonique</u>	p. 30
a. Les premières expérimentations s'accompagnent des premières tentatives de théorisation	p. 30
b. Mais surtout la création radiophonique acquiert une reconnaissance artistique dans les faits	p. 34
<u>2. Le pouvoir suggestif des images sonores</u>	p. 36
a. Le son fait toujours appel à d'autres sens, il est constamment prolongé	p. 37
b. Et en ce sens le son peut commander ce qu'il va connoter et susciter dans l'imaginaire	p. 39
<u>II. Une esthétique du matériau radio</u>	p. 42
A. Spécificité de ces émissions : les effets qu'elles renvoient	p. 42
<u>1. Effet de proximité</u>	p. 42
a. La radio est déjà de fait un média d'accompagnement	p. 42

b. Mais les professionnels travaillent encore plus cette proximité et cet effet de l'intime	p. 44
<u>2. Effet de réel</u>	p. 46
a. Le dispositif radiophonique génère naturellement une impression de direct	p. 46
b. Mais là encore, les professionnels peuvent œuvrer à accentuer l'effet de réel	p. 49
B. L'écriture radiophonique	p. 51
<u>1. Le grain de la voix</u>	p. 51
a. À la radio la voix est la seule signature possible, ce qui a amené les stations à développer une véritable logique au fil de la journée	p. 52
b. Mais la radio a aussi ce pouvoir magique qui est de rentrer dans l'intime beaucoup plus facilement que tout autre média	p. 57
<u>2. L'écriture du son</u>	p. 62
a. La prise de son du réel s'accompagne toujours d'un travail de retouches	p. 62
b. Et tout ce travail de montage et de mixage en aval peut être aussi important que l'écriture en amont pour faire une création radiophonique	p. 66
<u>III. Un genre en difficulté</u>	p. 71
A. La programmation, les conditions de diffusion et les différents acteurs et corps de métiers	p. 72
<u>1. Conditions de production et financement</u>	p. 72
a. La rémunération professionnelle de ce genre de programme radiophonique est très précaire	p. 72
b. Et il manque encore des structures de financement et de soutien à la création	p. 74
c. Quand bien même le numérique offre un nouvel espace pour la création, les contraintes financières sont toujours présentes	p. 77
<u>2. Révolution de l'accès (usages et situations d'écoute)</u>	p. 78
a. Le numérique permet de libérer la consommation radiophonique des horaires de programmation	p.79
b. Ce nouveau mode de diffusion, réapproprié par les auditeurs dans	

leur quotidien, renforce l'effet immersif de ces émissions	p. 80
B. Ce que le numérique change à la production radiophonique	p. 81
<u>1. Les podcasts génèrent de nouveaux codes d'écriture</u>	p. 83
a. L'arrivée du podcast et du modèle storytelling américain influencent les codes de narration francophones	p. 83
b. Une influence qui a été à la naissance de podcasts français mais qui a aussi insufflé des émissions de la FM	p. 87
<u>2. S'adapter au numérique</u>	p. 90
a. Par définition Internet et la radio sont deux médias et deux dispositifs antagonistes	p. 90
b. La radio est assujettie à la vidéosphère alors que les possibilités techniques n'ont jamais été aussi grandes	p. 92
<u>Conclusion</u>	p. 95
<u>Annexes</u>	p. 99
<u>Sources</u>	p. 107
<u>Résumé du mémoire</u>	p. 117
<u>Mots-clés</u>	p. 118

Introduction

CONTEXTE GÉNÉRAL

Présentation du sujet & justification du corpus

À l'heure où la radio filmée couvre un spectre de plus en plus large des grilles de programmation des radios en France, nous avons voulu nous intéresser aux émissions qui « résistent » plus ou moins consciemment à ce phénomène. Nous avons voulu nous intéresser aux émissions qui sont par leur essence à contre-pied de ce virage multimédia, et qui sont par définition fondamentalement radiophoniques : les émissions qui se concentrent sur la matière primaire du média radiophonique, c'est-à-dire le son.

Aujourd'hui de plus en plus d'émissions de radio sont filmées, cela peut arriver en partenariat avec des chaînes de télévision, dans ce cas les émissions de radio sont filmées dans les studios de la chaîne de télévision en question ou dans des studios de la radio aménagés pour accueillir un dispositif bi-média (radio et télévision). Mais il y a aussi des émissions de radio qui sont filmées seulement par la radio elle-même et diffusées sur les canaux propres de cette radio, sans relai avec une chaîne de télévision. Dans les deux cas, nous sommes face à une radio qui intègre de plus en plus les codes de l'image et de la vidéo, et qui les prend en compte dans la réalisation de ses émissions radiophoniques. Paradoxalement, cette tendance a mis-en-valeur des émissions de radio qui se concentrent sur le son, sans développer d'extensions ou d'exploitations multimédias. C'est le point de départ de cette recherche. Ces émissions peuvent apparaître comme des émissions de « la vieille école » puisqu'elles connotent un refus de s'adapter à l'image, à la vidéo, voire par extension un rejet de la modernité et du progrès technologique. Ce qui n'est pas forcément le cas et nous tenons à le rappeler ici. Les émissions de radio dont il va être question dans cette étude, et qui n'ont pas répondu aux sirènes de l'image, ne sont pas forcément le fruit d'une volonté consciente et assumée du producteur de radio de s'opposer à cette tendance. Toutefois, il n'en reste pas moins que dans les faits ces émissions sont à l'heure actuelle comme des bastions de la radio des origines et les gardiennes du principe d'origine de ce média : l'attention au son.

Ainsi, par ce mémoire, nous avons donc décidé de nous interroger sur le média radio et plus précisément sur les émissions à forte qualité ou à forte recherche sonore. En termes de méthodologie, nous nous heurtons tout d'abord à un premier problème qui est l'absence de catégorisation de ce genre. Il n'existe pas dans la typologie des émissions de radio une catégorie qui recenserait toutes les émissions à forte exploitation du son. Nous ne pouvons donc pas nous appuyer sur une catégorisation existante, sur laquelle faire reposer la confection de notre corpus documentaire. Les genres radiophoniques que nous voulons aborder vont du reportage à la fiction,

en passant par les grands entretiens, les documentaires, les feuilletons et les « émissions hybrides » : soit des émissions de plateau, d'opinions, mais très illustrées par le matériau sonore. Et étant donné que ce corpus rassemble plusieurs émissions qui sont d'ores et déjà catégorisées dans des genres différents, il nous faut inventer un nouveau terme pour catégoriser toutes celles-ci. Il nous faut donc confectionner notre corpus documentaire en justifiant à chaque fois, pourquoi nous ramenons tel ou tel type d'émission, qui appartient déjà à un genre en soi, dans notre corpus, et qu'est-ce qui lie toutes ces émissions entre elles.

Toutes les émissions que nous avons réunies se retrouvent sur plusieurs points. Premier point : un effet, elles ont toutes pour effet d'immerger véritablement l'auditeur dans un autre univers. Second point : leur intention, toutes ces émissions sont l'expression d'une volonté, plus ou moins consciente et assumée, de faire de la radio narrative. Et troisième et dernier point : toutes ces émissions parviennent à générer cet effet narratif et immersif pour les auditeurs, de les transporter dans un univers, sans avoir recours à de la mise en image. Pour parler d'émissions de radio où l'attention portée au son est très importante, où le son est la première chose mise en avant, nous pouvons naturellement penser aux émissions de documentaire et de reportage, mais ces émissions ne sont pas les seules. Nous avons décidé de ne pas nous limiter à ces deux types d'émissions qui sont typiquement des émissions réalisées en dehors des studios, sur le terrain, à la rencontre du réel. Nous voulons aussi étudier les émissions de plateau, qui parviennent elles aussi à fabriquer un univers sonore et à recomposer un paysage, une atmosphère, un imaginaire... Qu'il s'agisse des émissions enregistrées en extérieur et réalisées dans les cellules de montage avec plusieurs heures de rush, ou des émissions réalisées en plateau dans les conditions du direct... elles peuvent tout aussi bien contenir un travail très acharné sur l'habillage sonore et le rythme, et elles sont tout à fait capables de créer ou de recréer des univers qui transportent l'auditeur. Alors dans toutes les émissions que nous avons recueillies pour notre corpus, nous avons voulu étudier leur construction narrative.

Intérêt universitaire et professionnel & état des lieux de la recherche

L'intérêt de travailler sur ce sujet tient en plusieurs points. Pour le domaine universitaire et professionnel c'est l'occasion de déblayer un sujet méconnu jusqu'à présent. Pour les études universitaires cela peut permettre de couvrir un éventail plus large de la production et de la réalisation radiophonique. Et pour le secteur professionnel, cela peut permettre de mieux saisir les ingrédients de ces émissions à succès, de pouvoir en tirer des inspirations pour concevoir d'autres émissions de radio basées sur une même volonté d'une très forte narrativité et d'une absence d'image, et aussi de mieux comprendre pourquoi telles ou telles émissions créées sur la même

promesse, la même ambition, ont peut-être moins fonctionné. De plus, à l'heure de la révolution des podcasts – non seulement les radios traditionnelles FM qui doublent leurs audiences en récupérant des auditeurs-internautes qui ne pouvaient pas suivre les émissions pendant le flux du direct, mais peuvent maintenant les retrouver et les écouter en ligne, mais aussi la révolution des podcasts natifs du « storytelling » : ces sites qui n'ont pas d'antenne ni de diffusion sur la bande FM mais qui hébergent et diffusent des contenus purement audio en ligne, sans aucune images ni vidéos – il devient de plus en plus intéressant de s'interroger sur la réussite de ces émissions, la recette de leur succès et de faire un retour historique sur ce genre.

Dans les Sciences de l'Information et de la Communication, la radio est le média le plus délaissé de la recherche. Toutefois il y a des explications, l'universitaire Jean-François Tétu s'est penché sur cet oubli relatif des recherches et des études sur le média radio. Selon lui, cela peut s'expliquer de trois manières : premièrement les études menées sur la radio sont en général des études historiques, comme si ce média appartenait déjà au passé, deuxièmement la plupart des questions que l'on poserait au média radio ont finalement déjà été posées à un autre média, la télévision, et enfin troisièmement les études réalisées sur la radio s'intéressent majoritairement à l'information mais pas vraiment aux autres contenus et aux autres programmes du média. En effet, quand on parle des « mass-médias » on pense au triangle presse, cinéma et télévision. Et il semble bien que le média télévisuel ait attiré et se soit accaparé toutes les explorations qui avaient été initiées sur la radio. Jean-François Tétu considère également que « le son radiophonique a été délaissé comme si son apparente naturalité décourageait l'attention, ou plutôt comme si, pour l'essentiel la radio perçue comme un média de flux, ne faisait pas son œuvre ». À cela nous pourrions objecter que la télévision est un média de flux elle aussi, mais en tant qu'elle utilise l'image elle devient un objet beaucoup plus appréciable pour la recherche universitaire. Tandis que la radio, de par son essence sonore, audio, est un objet difficilement saisissable. Il est plus facile d'invoquer tel ou tel programme de télévision car l'image s'est imprégnée dans les esprits des lecteurs, et si les lecteurs ne l'ont pas vu il est facile de décrire une scénographie télévisuelle. Pour la radio en revanche, il est bien difficile de décrire la teneur d'une émission et son dispositif audio. Le découpage d'une émission de radio peut être le plus aisé à relater, mais qu'en est-il du timbre de l'animateur et/ou de ses chroniqueurs, du ton de l'invité, de l'atmosphère ambiante, du rythme, de la musicalité des voix et de l'ensemble, de l'enchaînement des extraits et/ou des illustrations sonores etc. ? Nous n'avons pas d'emprise sur la radio, nous n'avons que son empreinte sonore et donc par définition intangible.

Ensuite dans notre domaine plus précisément, si la recherche s'est faite aussi rare, c'est aussi qu'il y a une raison. En effet notre questionnement sur l'intentionnalité narrative dans les émissions de

radio et sa traduction dans les processus de création ; comment telle ou telle émission parvient à générer autant de paysages sonores dans l'imaginaire de l'auditeur, et à le faire voyager sans même qu'il y ait un recours à l'image ; est quelque-chose qui relève en partie de l'esthétique. C'est une étude un peu particulière sur l'esthétique des émissions de radio, et comme tous les sujets esthétiques, c'est une approche plus difficile que les autres, moins rigoureuse, moins exacte scientifiquement parlant. De plus il faut bien avouer que même si l'invention radiophonique était très forte à ses débuts, dans les années 1930, elle n'a laissé que très peu d'archives, ce qui limita donc dès le départ les recherches menées sur ce sujet, car nous sommes privés d'un certain nombre de matériel à étudier. D'autre part les études sur la réception sont très rares en radio car la réception d'une émission relève tout d'abord de l'ordre du subjectif, de la situation d'écoute de l'auditeur, de son profil sociologique et culturel, de son état d'esprit à ce moment-là etc. Et globalement il y a très peu de traces, très peu d'enquêtes, de sondages, ni même de courriers des auditeurs... ou alors il s'agit de courriers pour poser des questions précises par rapport à un sujet diffusé à l'antenne ou pour s'en insurger, mais rarement pour déclamer un ressenti.

PROBLÉMATIQUE ET HYPOTHÈSES

Problématisation du sujet

Par ce présent mémoire, nous voulons donc questionner le média radiophonique dans ses conditions de production et de réalisation internes, c'est-à-dire dans les coulisses des émissions, mais aussi analyser plus spécifiquement la conception et la fabrication des émissions des programmes par opposition aux émissions d'informations de la rédaction. Comme cela a été évoqué précédemment, notre étude cherche à appréhender comment des émissions de radio parviennent à immerger l'auditeur dans un autre univers, alors même que l'émission est purement radiophonique et que l'auditeur ne peut pas se reporter à des images. Ce mémoire prend donc comme sujet d'étude toutes les émissions de radio très illustrées ou très travaillées, qui arrivent à capter véritablement un auditeur, à générer une expérience sensible en lui, à activer son imaginaire... soit des émissions qui comportent en elles une « intentionnalité narrative ». Et l'objet de cette recherche est de comprendre, d'analyser et de décortiquer comment cette intentionnalité narrative est traduite radiophoniquement ? Comment ces émissions parviennent à de tels effets, mais aussi comment elles sont vécues par les auditeurs et comment elles sont perçues par les directions des radios, les directions de la programmation... Quels sont leur parcours de vie et d'évolution à l'heure de la radio filmée ? Et enfin comme angle d'attaque, l'idée est de se focaliser sur ces émissions de radio qui non seulement ne sont pas de la radio et de l'image, mais de la radio qui fait oublier l'absence d'image, de ces émissions qui travaillent le son ou la voix, de ces émissions très immersives, très

illustrées, avec des extraits, des reportages, des archives...

En somme, nous pouvons formuler la problématique de notre mémoire comme suit : comment et en quoi des émissions de radio peuvent être aussi narratives et immersives pour l'auditeur, en l'absence d'image, et quel est l'espace médiatique qui est accordé à ce genre radiophonique ?

Hypothèses

Et pour guider cette étude, nous avons émis plusieurs hypothèses : tout d'abord, la radio est par essence un média très intimiste, car le son peut accompagner l'auditeur dans son quotidien. Ainsi la radio est un média d'accompagnement, ce qui crée de fait des conditions préalables très propices au surgissement de l'émotion. D'autre part, au-delà des conditions favorables du dispositif radiophonique, certaines émissions font l'objet d'un travail préparatoire extrêmement poussé, avec pour but justement de générer des effets spécifiques chez les auditeurs. Il y a donc une véritable intentionnalité narrative, artistique et créative derrière certaines émissions. Et cette intentionnalité passerait par deux choses : l'écriture du son et le travail sur le grain de la voix. Enfin, dernière hypothèse : avec l'ère de la radio filmée, le média radiophonique perd de plus en plus son essence sonore, pour se diversifier vers toujours plus de multimédia, avec pour conséquence une perte de l'écriture radiophonique et de l'importance accordée au son.

MÉTHODOLOGIE

Présentation du corpus

Pour mener à bien ce travail, nous sommes tout d'abord saisi de l'ouvrage *Analyser la radio – méthodes et mises en pratique*, publié sous la direction de Frédéric Antoine aux éditions de Boeck, afin d'avoir un état des lieux des recherches qui ont été faites sur l'univers de la radio. Et nous nous sommes concentrés sur des articles universitaires, écrits sur l'univers radiophonique, sur la voix, sur l'univers sonore, sur la parole journalistique à la radio etc... Nous avons cherché des articles écrits et réalisés par des chercheurs en Sciences de l'Information et de la Communication, des chercheurs en Linguistique et en Sciences du Langage ou des travaux publiés dans des revues rattachées à ces deux disciplines ou s'y rapprochant. Nous avons également eu recours à des articles de presse spécialisée écrits par des professionnels du métier et du secteur radiophonique. Mais nous avons aussi utilisé des articles de presse généralistes faisant un focus sur des émissions ou des personnages de radio précis. Par exemple, les couvertures presse sur l'émission *Là-bas si j'y suis* de Daniel Mermet, sur les émissions de Collin et Mauduit, autour du travail de « tailleur de son » de Yann Paranthoën, à l'occasion des lancements de nouvelles structures telles que Arte Radio et BoxSons etc. Mais nous avons aussi poussé nos recherches plus loin : sur des travaux plus larges

portant sur la narrativité : par exemple *Introduction à l'analyse structurale des récits* de Barthes ; sur la voix et la langue : par exemple *Le grain de la voix* et *Le bruissement de la langue* de Barthes ou encore *La voix et ses sortilèges* de Marie-France Castarède ; ou bien d'autres ouvrages plus larges sur l'univers radiophonique comme *Ethnographie de l'antenne, le travail des gens de radio* de Cécile Méadel, *50 ans de France Culture* d'Anne-Marie Autissier et Emmanuel Laurentin, *Radio France les raisons d'une crise les pistes d'une réforme* de La Cour des comptes ... afin d'avoir une vision plus large de notre sujet. Et bien évidemment nous avons utilisé beaucoup d'émissions de radio, à la voix comme objets d'études ou études de cas : par exemple les séries documentaires d'Aurélié Charon, les émissions très élaborées de Collin et Mauduit ou la série *Transfert* de Slate ; mais aussi comme outil théorique : comme ce fut le cas avec les émissions d'hommage à Yann Paranthoën, la série d'émissions *Corps sonores* de Culturesmonde sur France Culture, ou *L'Air du son* la série de Binge Audio sur les podcasts.

Mode de traitement (description de la démarche, explications, justifications)

En voulant travailler sur la narration à la radio, nous voulons explorer trois domaines : un aspect « management et marketing » avec les conditions de production et de financement des émissions de radio des programmes, et plus particulièrement à forte production sonore, étudier les différents acteurs et corps de métiers qui sont mobilisés dans la production de ces émissions (par exemple dans certaines émissions le rôle du monteur / réalisateur se révèle aussi important que celui du producteur, contrairement aux émissions de talk et de débat, d'autres personnes par exemples vont tout faire de A à Z dans la production de l'objet radiophonique, comme Yann Paranthoën et Mehdi Ahoudig), étudier les conditions de diffusion et la place de ces émissions dans les grilles de programmation, et enfin étudier les usages et les situations d'écoutes (en direct, en streaming, sur application, en podcast...). Ensuite, par cette étude nous voulons explorer le média radio et véritablement les « dispositifs médiatiques » de ces émissions en fonction des chaînes, à travers les différents groupes radiophoniques, les différentes stations et les « nouveaux entrants » : comment ces émissions narratives et illustrées s'expriment dans le secteur public et dans le secteur privé ? Quelle place leur est accordée à chaque fois ? Pourquoi on les trouve plus dans le secteur public etc. Par-là, l'idée est aussi d'aborder plusieurs genres radiophoniques, les reportages, les documentaires, les émissions hybrides soit les émissions très illustrées, les grands entretiens, les fictions, les feuilletons... Cela demande l'invention d'un « genre » pour notre objet d'étude, comme nous l'avons vu plus haut. Pour ce faire nous envisageons une rétrospective historique, depuis les débuts de la radio et l'importance de la création radiophonique, jusqu'à la révolution des podcasts aujourd'hui qui apporte une nouvelle audience pour ce type d'émission. Enfin, par ce mémoire nous

aimerions aborder un aspect « esthétique » de la radio, à travers tout un travail d'étude et d'analyse sur le matériau radio. Il s'agirait de parler du grain de la voix, du récit à la radio, du travail de montage, du rythme, de la musique, du son d'ambiance... entre autres. Soit plonger dans tous les ingrédients radiophoniques qui composent et organisent les émissions « élaborées ».

ANNONCE DU PLAN

Pour mener à bien ce raisonnement, nous allons procéder par une étude historique sur ce genre d'émissions, afin d'étudier comment elles sont apparues à la radio, quelles en ont été les prémices et comment elles ont évolué et été transformées au fil des années. Nous interrogerons aussi le tournant numérique dans ce domaine et ce qu'il a révolutionné. Nous chercherons ensuite à questionner la qualité artistique de ces émissions : comment se distinguent-elles des autres, quels ont été et quels sont encore les processus de reconnaissance de ces émissions et quels critères sont invoqués par les professionnels pour leur conférer légitimement une qualité artistique ?

Une fois menée cette étude du dispositif radiophonique de ces émissions et des considérations professionnelles à son égard, nous plongerons plus profondément dans l'esthétique de ces émissions de radio. Nous chercherons tout d'abord à acquérir un nouveau niveau de compréhension de ces émissions en passant du côté de la réception et des effets qu'elles provoquent chez les auditeurs. Puis nous nous concentrerons sur les mécanismes de fabrication internes de ces œuvres, qui parviennent à produire ces effets. Concrètement, quels sont les processus de construction de ces émissions très élaborées, dans quels ingrédients elles puisent et à quelle intensité les elles les travaillent, en comparaison à d'autres émissions de radio plus traditionnelles ?

Après quoi nous souhaitons interroger à quel point tout ceci est rediscuté à l'heure de la radio filmé : et en quoi celle-ci a modifié le rapport au son ? En effet avec toute cette vague on peut se demander si le média radio n'est pas en train de perdre son essence même, le travail musical du son, de la voix, le mystère derrière les sonorités, le secret bien gardé de l'apparence de ce que l'on donne à entendre... Et nous tenterons de voir si ces émissions de radio très élaborées, malmenées sur la bande FM, ne se retrouvent pas sur d'autres supports.

I. Les émissions dites « élaborées »

DÉFINITION DE L'OBJET DE L'ÉTUDE

Notre étude se penche sur les émissions de radio très narratives et immersives. Mais il convient tout d'abord de bien donner une définition à l'objet de notre étude. Il s'agit plus précisément des émissions de radio qui jouent sur les illustrations sonores et sur le rythme radiophonique, que ce soit grâce à un travail approfondi sur les illustrations sonores, l'ambiance, l'atmosphère, le rythme, ou la voix ; ces émissions qui vous permettent de voyager, alors même qu'il n'y a pas d'images, ces émissions qui provoquent chez l'auditeur des paysages sonores et visuels, et qui lui font oublier l'absence d'images. Tous ces procédés techniques amènent les professionnels à qualifier ces émissions d'émissions « très produites » ou d'émissions « élaborées ». Et la finalité de ces émissions est qu'elles génèrent des univers sonores. Certaines d'entre elles sortent du studio pour faire rentrer le monde dans le micro, d'autres parviennent à recréer le monde, ou à en créer un nouveau, en plateau et dans les studios.

DÉFINITION DU SUJET DE L'ÉTUDE

Le sujet de cette étude vise justement à interroger sur le fonctionnement de ces émissions, leur processus de fabrication, à la fois technique, mais aussi esthétique : de la conception et de la place dans la grille de programmation avec tous les impératifs de production, les critères marketing etc... jusqu'à la réalisation concrète derrière le micro, dans le studio d'enregistrement ou dans les cellules de montage. L'étude vise vraiment à étudier toutes les étapes de travail, et à l'intérieur tous les ingrédients qui permettent de composer des émissions comme celles-ci. En somme quelles sont les recettes pour créer de véritables univers sonores immersifs pour l'auditeur.

ÉTAT DES LIEUX DE LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE DANS CE DOMAINE

Les études sur les coulisses de la radio sont malheureusement assez rares. Toutes les études en Sciences de l'Information et de la Communication qui visaient les coulisses de fabrication d'une émission, ont été historiquement beaucoup plus dédiées à des émissions de télévision qu'à des émissions de radio. Et si on se penche sur les études réalisées en Sciences de l'Information et de la Communication qui visaient le média radio, on se retrouve en grande majorité face à des études faites sur l'aspect « information » du média. Et notamment les journaux parlés, qui ont beaucoup attiré le travail des chercheurs universitaires. On peut donc en déduire, sachant que la grille de programmation d'une station de radio généraliste ne se limite pas aux flashes d'actualité, aux journaux parlés et aux matinales, qu'il existe tout un pan du média radiophonique qui n'est pas

étudié, ou peu : ce qu'on appelle les « programmes » par opposition à « l'info », pour « l'information », soit toutes les autres émissions qui rythment la journée et qui ne sont pas systématiquement purement liées à l'actualité brûlante. Par extension, nous pouvons faire le constat qu'il existe un manque cruel de recherche universitaire sur le média. Ce constat, nous le faisons présentement ici, en 2017. Et pourtant déjà en 1970 Patrick Charaudeau, linguiste et coordinateur de l'ouvrage *Aspects du discours radiophonique*, déplorait déjà ce déficit d'études sur les conditions de production du média radio. Il plaidait notamment pour plus d'études sur ce qu'il se passe en amont « du texte », sur tout le circuit de fabrication des émissions et de la production radiophonique, au lieu de se limiter à l'étude du produit fini : la parole radiophonique. Et il n'était pas le seul, Lionel Richard, professeur des universités, poète, historien et écrivain, auteur de l'article « De la radio et de l'écriture radiophonique » en 1985, déplorait lui aussi que l'on ne connaisse pratiquement rien du processus qui aboutit à ce qui est diffusé sur les ondes. Il écrivait dans cet article « Tout paraît simple, tout a l'air de sortir du haut-parleur de la manière la plus évidente et naturelle qui soit ».¹ Et effectivement il faut dire que la radio est devenue un support médiatique extrêmement familier, elle est rentrée dans notre quotidien, dans ce que Georges Perec appelle « l'infra-ordinaire ». Les statistiques le montrent, en 1982 lorsque Patrick Charaudeau et Lionel Richard faisaient déjà cet état des lieux critique des études scientifiques et universitaires sur la radio, seuls 1,4 % des Français n'avaient pas de poste radio (selon P. Charaudeau). Or, même si une grande partie de la population française était équipée d'un poste radio et coutumière de celle-ci et de ses émissions « la diffusion d'un univers de sons et de paroles demeure, pour le grand public [...] recouverte d'une part de mystère. Ce grand public ne s'intéresse pas à l'élaboration de la matière sonore, il se contente de recevoir le message qui lui est transmis. Et de le recevoir avec des réactions très différentes étant donné que chaque auditeur est déterminé par sa situation d'écoute, par sa disponibilité, son état d'esprit, sa culture. »² écrivait Lionel Richard. En soit, l'élaboration active et dynamique d'un univers de bruits et de paroles... est divisée en deux domaines séparés. Celui qui émet des sons et celui qui les reçoit. Ils ne se connaissent pas, ne se voient pas et ne peuvent pas non plus se répondre. Malheureusement, la diffusion de l'émission achevée est un peu comme une bouteille jetée à la mer. La transmission n'est pas à double-sens, si quelque-chose est transmis de l'objet (radio) au sujet (auditeur), rien ne l'est, à quelques exceptions près en sens inverse (de l'auditeur à la radio). Le public se manifeste assez peu. Tout d'abord les auditeurs se contentent de recevoir le message qui leur est transmis. Et ce message ils le reçoivent avec des réactions très différentes étant

1 Richard, L., « De la radio et de l'écriture radiophonique », *SEMEN Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 1985. Disponible à l'adresse : <https://semen.revues.org/3733>

2 Richard, L., « De la radio et de l'écriture radiophonique », *SEMEN Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 1985. Disponible à l'adresse : <https://semen.revues.org/3733>

donné que chaque auditeur est déterminé par sa situation d'écoute, par sa disponibilité, son état d'esprit, sa culture etc. Et globalement ils ne s'intéressent pas à l'élaboration de la matière sonore. Quand certains auditeurs écrivent aux équipes des émissions, anciennement par lettres et aujourd'hui via les tweets, les pages Facebook des émissions ou des radios et les mails, leurs messages sont le plus souvent rédigés pour demander des renseignements ou pour exprimer leur désaccord avec telle ou telle opinion formulée. Or en l'absence d'une relation réciproque, la radio est limitée à un système de diffusion qui exclut toute vraie communication entre les deux parties.

C'est justement ce mystère de la radio que nous allons tenter de dévoiler : l'étude de la genèse et des procédés de composition d'une émission radiophonique, en nous concentrant sur la production francophone, les émissions des programmes et plus particulièrement les émissions très narratives et immersives, comme nous l'avons décrit un peu plus haut.

A. État des lieux de la production de ces émissions et de leur place dans la programmation

1. Évolution historique

MISE EN CONTEXTE DE L'OBJET ÉTUDIÉ

Pour commencer nous voulions faire un comparatif en fonction des chaînes et étudier la place accordée aux émissions narratives – immersives, dans le secteur public et dans le secteur privé. Or il s'est avéré assez rapidement que ce genre d'émissions ne s'exprimait pratiquement que sur les chaînes du secteur public. L'explication tient aux coûts de production élevés que demandent ces émissions : droits d'auteurs pour utiliser des extraits, abonnement à des banques d'archives etc... Mais aussi car la création et la recherche radiophonique font partie de l'ADN et entre autres de la charte des radios du service public. Les radios privées, elles, n'ont pas les mêmes objectifs, elles sont davantage centrées sur l'audience, le développement du média et ses possibilités. Les radios privées sont dirigées par des logiques beaucoup plus rentables, ce qui les empêche de développer des laboratoires d'expérimentations et d'élaboration radiophoniques.

- a. LES PREMIÈRES DÉCENNIES DE LA RADIO CONSTITUENT L'ÂGE D'OR DES LABORATOIRES ET AUTRES EXPÉRIMENTATIONS RADIOPHONIQUES

Le « hörspiel » est le pionnier des objets purement radiophoniques

Avec un rapide retour historique nous pouvons nous rendre compte que les émissions élaborées existaient beaucoup à la naissance et au développement de la radio. Certaines études

valorisent même les décennies 1920 et 1930 comme l'âge d'or de la radio car la télévision ne s'était pas encore développée, et de fait la radio était le seul média capable de présenter et représenter le monde. La radio est diffusée dans les domiciles privés, une communauté d'auditeurs se crée et avec la possibilité pour ces derniers d'assister en direct à un événement. Mais ce n'est pas tout, les années 1920 voient également la radio tendre vers de nouveaux objectifs, pour créer et recréer le monde. C'est la naissance de la radiophonie et de la création radiophonique. L'Allemagne se fait un pays pionnier en la matière : à peine un an après le premier programme radiodiffusé en 1923, elle développe les premières pièces de création radiophonique, les « Hörspiels ». Il s'agit d'œuvres conçues exclusivement comme des jeux sonores où la radio est un art à part entière. Elles sont également appelées « dramatiques ». « Hörspiel » qui signifie « jeu pour l'ouïe » en allemand, et renvoie donc à une forme de pièce radiophonique qui se caractérise par son hétérogénéité, l'expression de sons et la combinaison de genre. L'idée est d'expérimenter le son sous toutes ses formes : mélange de voix, de signaux, de musiques, d'informations, de sons vagabonds... sans identité précise. « L'invention de ce genre « Hörspiel », « Hörmodelle », « Funkspiele » témoigne de la volonté d'inventer de nouvelles formes pour la radio, fondées sur la disparition volontaire de toute référence visuelle »³, écrit Philippe Baudouin, chargé de réalisation et documentariste à France Culture, dans son ouvrage *Au microphone, Dr Walter Benjamin : Walter Benjamin et la création radiophonique (1929-1933)* en 2009. Lors d'une conférence en 2007, Philippe Langlois, coordinateur de *l'Atelier de Création Radiophonique*, définissait ce genre en ces termes : « la mise en ondes et l'articulation d'un texte et d'une musique originale, agrémentée ou non d'un environnement sonore plus ou moins élaboré » soit du bruitage⁴. De fait, l'invention radiophonique était très forte à ses débuts, dans les années 1930, grâce à l'intérêt et la curiosité suscités par ce nouveau média, mais aussi grâce au progrès technique.

Avec le progrès technique, les premières captations en extérieur deviennent possibles et constituent un nouveau terrain d'expérimentation et d'innovation

Très vite la musique électroacoustique est arrivée, suivie de la bande magnétique qui a permis d'enregistrer des diffusions à l'avance, de les archiver et de les rediffuser plus tard, et ainsi de ne plus être assujéti à la retransmission en direct. Ensuite ce fut le tour de la stéréophonie : méthode de reproduction sonore permettant de donner du relief à l'aide de deux canaux, gauche et droite et par là-même permettant de resituer ou restituer la répartition du son dans l'espace. En soit, les

3 Baudouin, P., *Au microphone, Dr Walter Benjamin : Walter Benjamin et la création radiophonique (1929-1933)*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009.

4 Langlois, P., « Sur le livre de Rudolf Arnheim *La Radio* », Samedi d'Entretiens, Ircam, 26 mai 2007. Disponible à l'adresse : <http://www.entretiens.asso.fr/Samedis/Langlois.Arnheim.htm>

progrès techniques ont permis d'ouvrir l'espace et ainsi d'élargir le champ panoramique de l'enregistrement radio... Ainsi, on peut dire que l'expression radiophonique a été conditionnée dès le début par l'évolution des progrès technologiques. Et fort de tous ces progrès techniques, la curiosité et la motivation d'explorer ces nouvelles formes d'expression ne pouvaient être que plus grande et a généré un florilège d'expérimentations et de créations radiophoniques. Nous savons par exemple que le 17 février 1934, lors des obsèques du roi de Belgique Albert Ier, décédé accidentellement à Marche-les-Dames, des microphones avaient été placés au ras des pavés de la place du Palais, afin que chacun de chez soi, puisse se représenter le passage de la prolonge d'artillerie sur laquelle avait pris place le cercueil royal. Philippe Soupault, poète, journaliste, membre du dadaïsme et du surréalisme et producteur de radio, disait à l'époque, en 1941, « Le grand mystère sonore, qui nous entoure, la radio est capable de l'exploiter, de l'utiliser, de le canaliser, de l'exalter. C'est un monde nouveau que la radio nous permet de conquérir. »⁵ Malheureusement cette période n'a laissé que peu d'archives, ce qui complique encore plus la tâche du chercheur. Le documentaire de radio est apparu en 1946 dans le *Club d'Essai* de Jean Tardieu. On attribue à Jacques Peuchmaurd le premier documentaire radiophonique *Paris-Brest* (1946) où il enregistrait des sons dans une locomotive reliant les deux villes. Le style documentaire est largement inspiré du cinéma-vérité, qui se développe en France dans les années 1950-1960, dont les réalisations les plus connues sont *Chronique d'un été* de Michel Brault, Jean Rouch et Edgar Morin en 1961, *Le Joli Mai* de Chris Marker en 1962 et le cinéma ethnographique de Jean Rouch en Afrique. La ligne directrice de ce cinéma-vérité était, comme le définissait Edgar Morin de « saisir l'authenticité du vécu »⁶. À la radio, le documentaire existe dans les radios du service public et les radios associatives, mais cela s'arrête là car ce sont des émissions qui sont très coûteuses et c'est un investissement qui n'attire pas les radios privés et leur logique commerciale. Mais quand bien même, dans les radios publiques, on a vu petit à petit les documentaires historiques, musicaux, scientifiques ou littéraires... être supprimés. Et le documentaire radio n'a jamais réussi à s'imposer réellement comme un genre à part entière. Malheureusement l'absence de documents, la rareté des archives, et la recherche quasi inexistence sur ce sujet, complique l'accès aux œuvres dont on déplore aujourd'hui la pénurie. Cependant, nous savons grâce à des documents écrits, que des entités de type laboratoire ont été créés à cette période ou peu après : des laboratoires destinés à explorer toutes les éventuelles capacités du média radiophonique.

Il s'ensuit un âge d'or des laboratoires et autres ateliers de recherche et de création

5 Autissier, A.-M., Laurentin, E., *50 ans de France Culture*, Flammarion, 2013.

6 Deleu, C., *Les Anonymes à la radio. Usages, fonctions et portée de leur parole*, Bruxelles, De Boeck, 2006.

Nous pouvons par exemple parler du *Studio d'Essai*, créé en 1943 par Pierre Schaeffer, ingénieur, théoricien, compositeur et écrivain français, au sein de la Radiodiffusion nationale (RN, 1939-1945). Il s'était engagé dans un travail de réflexion jalonné de multiples expériences sonores. En 1946 le *Studio* devient le *Club d'Essai* : atelier de création et d'expérimentation radiophonique, sous la direction du dramaturge et poète Jean Tardieu, qui popularise le terme « documentaire ». C'est également dans ces années 1930 que sont apparues les premières grilles de programmation afin d'organiser les programmes et d'harmoniser les émissions avec les pratiques d'écoute et de consommation : créer un cadre pour définir les différentes places dans la journée. Très vite, le progrès technique est arrivé, créant de belles conditions pour la diffusion et le développement de la musique à la radio. Et les grilles de programmation ont commencé à supplanter les émissions de talk et de création radiophonique pour de la diffusion musicale. La Seconde Guerre Mondiale coupa également court à toute la vague de création et d'expérimentations radiophoniques. Après la fin de la guerre, la radio devint subitement celle des gens de lettres et des poètes... Toutefois les recherches et les expérimentations radiophoniques ressurgirent avec la naissance de la Radiodiffusion française en 1945 (RDF, 1945-1949) ; et l'invention révolutionnaire en 1951 du Nagra : un dispositif d'enregistrement qui permet de sortir du studio et d'enregistrer des sons dehors. La radio a longtemps eu « un fil à la patte », qui contraignait les reporters et les techniciens à ne jamais s'éloigner du car-studio. La radio sortait bien des studios pour capter un discours prononcé en plein air ou lors d'un meeting, mais elle n'était pas libre de se mouvoir au milieu d'une foule, entravée par la longueur du fil qui reliait le micro à son alimentation électrique. Lorsqu'elle se rendait au domicile d'un écrivain ou d'un artiste, les câbles, reliés au car-studio garés dans la rue, passaient par la fenêtre de l'immeuble et courraient sur la façade. La radio n'était pas encore mobile et le dispositif rendait les séquences très solennelles, figées, les paroles étaient pour ainsi dire « gelées ».

Puis vint le Nagra, le tout premier magnétophone portatif, créé par un étudiant suisse d'origine polonaise, Stefan Kudelski à tout juste 20 ans. Son nom « nagra » veut dire « il enregistrera » en polonais. Son arrivée engendre une nouvelle forme de production radio : l'« écriture par le son »... un son qui donne à voir, à toucher et même à sentir. Il est rapidement devenu le fétiche des gens de la radio et les années 1970 signent pour France Culture la sortie définitive des studios. Les reportages et documentaires se multiplient, permettant à la chaîne d'acquérir l'une de ses spécificités : un souci grandissant de la description du monde par le son du réel. Mais avant cela, dans les années 1950 des studios de création musicale et sonore apparaissent en France, en Italie et en Allemagne. En 1951, l'Allemagne voit se créer le Studio für elektronische Musik à Cologne, qui se spécialise dans la création de pièces d'hörspiel. Suivie en 1969 par la création du Studio für Akustische Kunst, toujours à Cologne, qui se dédie plus globalement à la

création radiophonique. En Italie, le Studio de Phonologie est fondé en 1955, par la RAI, (Radiotelevisione italiana) le principal groupe audiovisuel public italien, qui lui demande de travailler du côté de la fiction et des dramatiques, mais non du côté de la recherche musicale. En France, après la Seconde Guerre Mondiale, la RTF Radiodiffusion-télévision française (1949-1964) crée un département dévoué à l'hörspiel à la française, et un service des illustrations sonores et musicales. L'idée est de créer de nouvelles formes d'art et de théâtre radiophonique. En 1969, Alain Trutat, réalisateur et homme de radio français, cofondateur de France Culture, crée *L'Atelier de création radiophonique* (ACR sur France Culture) avec le soutien de Pierre Schaeffer et de Jean Tardieu. L'ACR existe depuis 1969, il est né de l'explosion de mai 68 avec comme objectif de lutter contre la culture radio phagocytée par l'écriture et de retourner à une radio avec une velléité créatrice. L'idée de l'ACR était véritablement d'explorer le champ des possibilités radiophoniques. « Il s'agit de faire exister les gens, les choses. Il ne faut pas uniquement de la parole, il faut aussi de l'ambiance. Dans la forme il est préférable d'enregistrer quelqu'un dans son quotidien plutôt que dans une interview pour capter un instant. » Confiait René Farabet, à la tête de l'ACR de 1969 à 2001, dans un entretien donné en 1998.⁷

b. MAIS LA PROFESSIONNALISATION DU MÉDIA ET LA MISE EN PLACE DES GRILLES DE PROGRAMMATION SE FONT AU DÉTRIMENT DE LA CRÉATION

Alors que le progrès technique augmente le champ des possibilités radiophoniques, la portion accordée à la création se fait plus congrue

Les radios ont progressivement privilégié les émissions de débat et d'opinions, et les émissions de divertissement et de diffusion musicales. En conséquence il restait moins de place dans la grille des programmes et dans la balance budgétaire pour la recherche radiophonique. Dès lors les programmes de création radiophonique commencèrent à dépérir. En 1963, la RTF décide de fermer le service d'illustrations sonores et musicales, préférant tourner ses moyens vers la recherche audiovisuelle. Conséquence, la diffusion d'œuvre radiophonique s'est retrouvée face à un vide total de ressources. Et c'est ce qui aurait motivé Alain Trutat à créer *L'Atelier de Création Radiophonique* en 1969. De 1970 à 2001, l'ACR, dirigé par René Farabet est resté le dernier bastion de création radiophonique, mêlant plusieurs genres : documentaires, hörspiels, fictions, créations musicales, émissions rétrospectives, docu-fictions, poésies sonores...

Pourtant, entre les années 1980 et les années 2000, l'expression radiophonique n'a cessé de

⁷ Deleu, C., *Les Anonymes à la radio. Usages, fonctions et portée de leur parole*, Bruxelles, De Boeck, 2006.

connaître de nouveaux développements technologiques. La transition du monde analogique et de l'enregistrement sur bandes magnétiques, au monde numérique, changea de nouveau la donne pour la production d'émissions « élaborées ». Avec le numérique, on pouvait désormais visualiser le son. Il n'y avait plus à couper aux ciseaux et à mettre des collants, avec la simple mémoire auditive, pour monter des émissions, où l'oreille était la seule à pouvoir dicter l'endroit précis de la coupe à effectuer, et une fois cette coupe réalisée elle était définitive. Dorénavant avec le numérique, l'œil permettait aussi de guider l'oreille, on peut se repasser le passage encore et encore jusqu'à être enfin sûr de la coupe et du sens donné au montage. Aujourd'hui on peut agrandir l'empreinte sonore, afin d'être le plus précis possible. Si la coupe est mauvaise, d'un clic nous pouvons revenir en arrière et recommencer. En soit, de nos jours avec le passage à l'enregistrement sonore numérique, le montage et la création radiophonique ont gagné en précision et en une multitude de possibilités. Malgré tout aujourd'hui ce genre d'émissions représente toujours une portion toujours plus congrue dans les grilles de programmation et les cases documentaires et reportages font figure d'exception.

La création se retrouve réduite au documentaire et au reportage... les genres les moins malmenés de la création radiophonique

Certaines explications peuvent être trouvées à ce phénomène : Christophe Deleu, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication et membre du Groupe de Recherches et d'Études sur la Radio (GRER) a notamment essayé de le théoriser. Pour lui le documentaire radiophonique est un genre peu diffusé et considéré comme marginal car la radio est un média d'accompagnement avant tout : « on l'écoute en faisant autre chose » alors que « l'écoute d'un documentaire suppose qu'on ne fasse que cela ».⁸ Mais Christophe Deleu voit également une autre explication à l'absence de documentaires sur les grilles de programmation radio : le documentaire radio « ne s'appuie pas sur la représentation traditionnelle de la radio comme média du direct »⁹. En effet, dès sa création la radio a été le média du direct et du temps réel, elle rendait l'événement communicable dès l'instant où il se produisait. Comme l'écrit Pierre Schaeffer en 1970 dans son ouvrage *Machines à communiquer* : « Le cinéma peut dire « j'y étais », la radio dit « j'y suis ». L'indicatif présent est un mode qui lui appartient en propre. » Or le documentaire radio se définit comme un « dispositif à caractère didactique, informatif et (ou) créatif, présentant des documents authentiques, qui suppose l'enregistrement de sons, une sélection de ceux-ci opérée par un travail de montage, leur agencement selon une construction déterminée et leur mise en ondes

8 Deleu, C., *Les Anonymes à la radio. Usages, fonctions et portée de leur parole*, Bruxelles, De Boeck, 2006.

9 Deleu, C., « Le documentaire radio en quête d'identité », *Ina Expert*, juillet 2013. Disponible à l'adresse : <http://www.ina-expert.com/e-dossier-le-documentaire-un-genre-multiforme/le-documentaire-radio-en-quete-d-identite.html>

définitive effectuée par un travail de mixage selon une réalisation préétablie dans des conditions qui ne sont pas celles du direct ou du faux-direct »¹⁰. Par conséquent le documentaire radio, fondé sur des interviews montées, s'inscrit d'emblée comme un dispositif marginal dans le paysage radiophonique. En effet, comparé aux émissions de débat d'opinion, aux émissions culturelles où des invités viennent faire leur promotion, aux émissions de diffusion musicale... les émissions de documentaires radiophoniques se comptent sur les doigts de la main. La RTBF : Radio Télévision Belge Francophone, avait *Faits-Divers* (1994-2004) devenue par la suite *La Quatrième dimension*, le samedi entre 10h et 11h. Dans cette émission la démarche était de type documentaire, où le sonore cherche à refléter la vie, avec l'expression d'un regard, d'un point de vue particulier. Par exemple, une émission était consacrée au reportage dans le village de Milmort qui vivait très mal la disparition du seul bureau de poste, l'enregistrement d'un dialogue loufoque avec une dame étonnante croisée à la sortie d'une boulangerie à Villance, une enquête sur une série d'agressions de personnes âgées et isolées à Olne... À l'image de cette émission, la plupart des programmes qui font la part belle au reportage, au documentaire, aux illustrations sonores, ou aux grands entretiens se retrouvent souvent les week-ends. En France, il y avait l'émission *Histoires possibles et impossibles* (1996-2006) sur France Inter, de Robert Arnaut, le dimanche entre 13h20 et 14h, qui traitait de personnages peu connus ou méconnus, des événements de l'Histoire oubliés, des sujets insolites. Avec pour exemple des émissions comme « Tragédie sur la ligne Maginot », « Paris au temps des alchimistes », « Les médecins de la nuit », « L'ours des Pyrénées », « L'énigme de la Callas »... Le propre de ces émissions se retrouvait dans l'illustration musicale, le bruitage et la complexité du travail technique et sonore afin de créer un climat radiophonique spécifique. Sur cette même station, il y avait aussi l'émission *Je vous écris du plus lointain de mes rêves* (1997-2004), diffusée le dimanche de 16h à 17h où Claude Villers et ses reporters guidaient les auditeurs aux quatre coins du monde (Malaisie, Grèce, Kenya, Zanzibar...). Toutefois, quelques émissions de la grille de la semaine comportent des séquences de reportage, ce fut le cas par exemple des mini-reportages qui ouvraient chaque édition du magazine de Pascale Clark, *Tam Tam* (née en 2001), du lundi au vendredi de 09h à 10h sur France Inter, les reportages qui ponctuaient de temps en temps son émission *Alter Ego*, du lundi au vendredi de 10h à 11h sur France Inter toujours. Mais aujourd'hui la part réservée aux documentaires semble se réduire en peau de chagrin. Ce qui subsiste aujourd'hui ce sont les reportages de type « tranche de vie », à l'image des émissions *Les Pieds sur Terre*, née en 2002 et *Sur Les Docks*, née en 2006 devenue en 2016 *LSD : la série documentaire* sur France

10 Deleu, C., « Le documentaire radio en quête d'identité », *Ina Expert*, juillet 2013. Disponible à l'adresse : <http://www.ina-expert.com/e-dossier-le-documentaire-un-genre-multiforme/le-documentaire-radio-en-quete-d-identite.html>

Culture. L'émission *Les Pieds sur terre*, de Sonia Kronlund sur France Culture, s'est construite autour de l'écoute des invisibles : parler de celles et ceux que l'on n'entend pas, pendant une demi-heure. Elle cherche à récolter et à diffuser des histoires vraies portées par des auteurs à la première personne, sous l'inspiration de *This American Life*. Avec des sujets comme par exemple « Nuit de garde », « Désobéir en psychiatrie », « Lesbos au bord de la crise de nerf », « Polémique à La Chapelle », « Flics et casseurs », « L'imam gay », « Autriche, pourquoi l'extrême droite ? », « Petits patrons en péril », « Dealer ou pas ? », « Sur le chemin du parloir », « Lanceurs d'alerte », Vieillir sur la Côte d'Azur », « Après le couvent »... Tandis que *Sur Les Docks*, chapeauté par Irène Omélianenko, est devenu à la rentrée 2016 : *LSD, la série documentaire* sous la direction cette fois de Perrine Kervran, prend chaque semaine un thème et le décline sur quatre documentaires comme « La vieillesse, ce joyeux naufrage » : 1/4 La retraite n'est pas une défaite – 2/4 Vieillir, l'âge des possibles – 3/4 Fatigue des corps – 4/4 La mort, dernière aventure ; « À l'ombre des centrales nucléaires » : 1/4 L'aventure de l'atome, un avenir radieux – 2/4 Vivre et travailler à l'ombre d'un réacteur nucléaire – 3/4 De Tchernobyl à Fukushima, les leçons pour la France – 4/4 Des poubelles radioactives pour l'éternité ; « Paysans : les quatre saisons » : 1/4 L'enfance, grandir à la ferme – 2/4 Jeunes agriculteurs, l'installation – 3/4 Agriculteurs d'aujourd'hui, le temps du labeur – 4/4 Anciens agriculteurs, la récolte de demain...

La mise en place des grilles de programmation favorise les tranches de talk et de playlist au détriment de la création

Globalement il y a de moins en moins d'émissions soigneusement montées et il se développe au contraire de plus en plus d'émissions de bavardage. La programmation est davantage centrée sur la verbalisation d'expressions, d'émissions... les émissions de talk et la diffusion de la musique. Comme le dit Daniel Mermet, producteur emblématique de France Inter pour son émission *Là-bas si j'y suis* (1989-2014), dans une interview donnée au numéro 28 des *Inrocks*, en février 2000 : « La radio est devenue le média des autres, où l'on parle de livres, de ciné, etc. [...] Jamais ce média n'a été aussi mal servi, mal aimé qu'aujourd'hui. On a soit de la radio de bavardages, soit de la radio lue. [...] On n'a pas l'idée du son ! » Et il va même plus loin, déplorant « un désert sonore total » et « surtout hors de la vie ». Un constat qu'il partage avec Yann Paranthoën, emblématique producteur de documentaires et de créations radiophoniques de France Culture, « le tailleur de sons », qui regrette également que « les gens n'utilisent pas la bande comme un moyen d'expression mais comme un support. La radio ce n'est pas ça ! La radiophonie suppose qu'il y ait un retravail sur les éléments, qu'il y ait une technique de mixage, de montage.... C'est assez long. » Dans la revue *L'œil électrique* n°5, de février-avril 1999. Plus récemment, Frédéric Antoine dans son article « À la

recherche (désespérée) des univers sonores radiophoniques »¹¹ dénonce un espace radiophonique phagocyté par l'énonciation verbale et la diffusion musicale et plaide pour un « retour au son ». Selon lui, quand bien même certaines émissions sont composées d'entretiens réalisés sur le terrain, de reportages et d'enregistrements hors-studio... « Force est de constater que dans l'exploitation [de ce] registre sonore, une part prépondérante est toujours concédée aux énonciations verbales. Ainsi, bon nombre d'émissions reposeraient « presque uniquement (dans le traitement du réel) sur la récolte et le montage d'interviews, c'est-à-dire de paroles suscitées par le questionnement d'un journaliste. Et non sur le recours à l'exploitation directe ou indirecte des sons, ni de séquences verbales captées objectivement, sans que ne se manifeste la présence d'un narrateur ayant la maîtrise du questionnement. » Et il conclut même : « lorsque la radio se penche sur le réel, elle préfère toujours le soumettre à sa question. Et non le laisser se dérouler sous les yeux de son micro. »

En définitive, la création radiophonique a été très forte aux débuts de la radio, chose que nous pouvons expliquer par l'engouement généré par ce nouveau média et ses nouvelles techniques. Mais rapidement, à mesure que le média se professionnalisait des questions budgétaires ont quelque-peu mis au ban les émissions de création car elles devenaient trop coûteuses. En conséquence, malgré le progrès technique qui est venu ajouter de multiples autres possibilités radiophoniques, le choix fait dans les grilles de programmation a été de privilégier la création radiophonique pour des émissions en prise directe avec le réel : du documentaire ou du reportage... soit au service de l'information, et de laisser de côté les exploitations plus artistiques.

2. Tournant numérique

Toutefois nous pouvons noter une évolution technique qui a joué une véritable date charnière dans la vie de la création à la radio : l'avènement d'Internet. Cette fois-ci il semble que le progrès technique a véritablement changé la donne. Internet ce n'est pas qu'une technique numérique que la radio pourrait s'approprier comme elle l'avait fait de toutes les évolutions techniques jusque-là. C'est aussi un média qui diffuse du contenu et c'est là d'où vient le changement : la radio doit s'y adapter, collaborer si elle ne veut pas être vampirisé par lui.

Soudainement avec Internet et les nouveaux médias, un immense potentiel pour la création et la diffusion de créations sonores s'est ouvert. Il convient donc de s'interroger sur le devenir de l'art radiophonique à l'heure du numérique, de la réécoute en différé, du streaming et du podcast. En d'autres termes, au regard de la multiplication des supports d'accès, à l'ère de la numérisation, du

11 Antoine F., « A la recherche (désespérée) des univers sonores radiophoniques », *Médiatiques*, n°29, 2002. Disponible à l'adresse :

https://www.researchgate.net/publication/293332345_A_la_recherche_des_univers_sonores_radiophoniques

Home Studio, des webradios, la création radiophonique ne se trouverait-elle pas à un tournant de son développement ? S'apprête-t-elle à conquérir, grâce à Internet, un plus vaste public ? Cette partie va donc chercher à comprendre ce que l'arrivée d'Internet a changé à la radio : dans la fabrication des émissions et les usages des auditeurs... et en particulier l'impact que cela a eu sur la confection et la réception des émissions élaborées.

a. INTERNET A OFFERT À LA CRÉATION RADIOPHONIQUE
L'ESPACE QUI LUI MANQUAIT SUR LA FM

Bien avant Serial, Arte Radio offrait déjà un nouveau terrain de jeu aux émissions narratives et illustrées

Tout d'abord, il faut dire qu'alors que la radio est considérée comme un média peu attractif, sa pérennité à l'ère du numérique justifie une plus grande attention théorique. La radio est un média de flux dans lequel le podcast change la donne car il stabilise les contenus, alors que l'actualité brûlante appartient à l'ADN de la radio. Or il se trouve que la radio s'est fort bien adaptée au numérique, pourquoi ? Grâce à ses qualités antérieures : une audience massive, l'interactivité, l'instantanéité, les fonctionnements participatifs et de proximité... Et en effet, la vague de ces émissions narratives, très illustrées, très élaborées, très immersives... est revenue. Un regain qui a commencé avec *Serial*, un feuilleton journalistique qui dissèque un fait divers, entre esprit d'investigation, jeu sur les points de vue et technique du suspense, puis qui s'est poursuivi avec de nouveaux entrants. Mais avant tout *Serial* est un podcast natif, créé et développé initialement pour être écouté et consommé sur Internet ou sur application mobile, et pas sur la FM traditionnelle. En effet, il semble à présent que ce type de registre radiophonique, ce genre d'émissions de radio soit de plus en plus développé par des stations plus traditionnelles qui développent le podcast natif comme la NPR, ou récupéré et développé par de nouveaux entrants comme Slate, Binge Audio... que nous développerons plus tard. Toutefois, bien avant que les Américains n'inventent le mot « podcast » Arte Radio avait exploité ces modèles « podcasts » sans les nommer. En 2002, la chaîne Arte cherchait à créer une webradio et recrutait Christophe Rault, jeune ingénieur du son, passionné par les documentaires sensibles de Yann Paranthoën, pour la partie technique, et Silvain Gire, journaliste et ancien producteur à France Culture pour piloter le projet : une équipe jeune et ouverte sur les non-professionnels, car la radio est accessible à tous, avec des formats courts, sans publicité, des auteurs réguliers et des contributeurs plus ponctuels, des professeurs, des étudiants, des chômeurs... Chaque projet amateur est accompagné dans sa réalisation avec un matériel de qualité et une formation pour le montage et le mixage, afin de faire émerger des auteurs radiophoniques. Comme le confie Silvain Gire, fondateur d'Arte Radio, dans l'interview qu'il a donnée à la revue

*Médiamorphoses*¹² : « L'ambition est de reconsidérer la radio comme un art, au même titre que la poésie, le cinéma ou la musique. Cet art s'exprime en soignant l'enregistrement, le montage et le mixage ; il s'appuie sur la seule force d'évocation des voix et ses sons. À partir de là, nous nous imposons de travailler sans musique ni commentaire. [...] C'est pourquoi nous informons sur le monde sans recours à la parole confisquée par les journalistes, les experts, les éditorialistes, tous ceux qu'on entend en boucle, alors que la parole des gens est réduite à l'artifice du micro-trottoir, d'un témoignage de quelques secondes largement orienté par le contexte et les questions. » Mais l'idée du projet Arte Radio est aussi de communiquer directement l'expérience vécue : « les personnages ne viennent pas illustrer un propos ou une théorie. Il est donc impératif au cours de la rencontre de tout enregistrer, c'est-à-dire les lapsus, les écarts, les salutations, les paroles « inutiles ». Tout ce qui tombe par terre dans la salle de montage d'une radio traditionnelle va nous servir à situer la personne dans son environnement, à lui donner une âme, une chair, une existence qui ne la résume pas à son « cas » ». ¹³ Silvain Gire faisait ici référence aux bandes magnétiques montées et découpées en salle de montage, où le sol fourmillait de bouts de bandes découpés et abandonnés, contenant toutes sortes de scories langagières que l'auteur de radio trouvait inutiles. Ici, Arte Radio n'est doté d'aucune grille de programmation, ni d'indicatif ou de standard de format. Il s'agit de courts-métrages sonores, de cinéma pour les oreilles. La radio est considérée comme une œuvre, et non un flux.

Cette conception est adaptée aux nouvelles postures d'écoute que génère le numérique : des écoutes plus solitaires, isolées avec un casque, plus attentives que la radio traditionnelle. Privilégier la parole d'anonymes au lieu d'experts, prendre les individus comme porteurs d'histoires communes, dresser un portrait de la société à travers le prisme d'histoires individuelles, développer le « je radiophonique », permettre à l'auditeur de pénétrer comme par effraction dans une conscience, des voix intérieures... Autant d'effets qui ne peuvent être produits que par une technique bien particulière. Arte Radio s'inspire notamment de l'esthétique réaliste de Yann Paranthoën : réaliser l'interview réflexive, intimiste en mono, et enregistrer l'interviewé en situation, avec des sons du quotidien en stéréo, puis superposer les deux plans au mixage : l'espace intérieur et l'espace social. Le tout sans voix off, car on considère que la personne concernée est la mieux à même d'expliquer la situation. Ainsi, à l'image de Paranthoën qui ne travaillait jamais avec un script, Silvain Gire

12 Gago L., Gire S., « ARTE Radio.com La radio est un art, pas seulement un transistor », *MédiaMorphoses*, n°23, 2008. Disponible à l'adresse :

http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/28274/MediaMorphoses_2008_23_133.pdf?sequence=1&isAllo wed=y

13 Gago L., Gire S., « ARTE Radio.com La radio est un art, pas seulement un transistor », *MédiaMorphoses*, n°23, 2008. Disponible à l'adresse :

http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/28274/MediaMorphoses_2008_23_133.pdf?sequence=1&isAllo wed=y

prend bien soin d'interdire à ses auditeurs d'écrire leur texte, et les encourage à improviser au micro.

Les dispositifs d'écoute mis en place par le Net ont fini par gagner tout le secteur de la radio et tous les genres radiophoniques

Le média Internet a ouvert la voie au renouvellement des médias audiovisuels : avec le numérique le flux sonore est délinéarisé, il est téléchargeable, segmentable, archivable et même navigable... Laure Delmoly, chef de projet web à Radio France, auteur de l'article « Le renouveau du podcast »¹⁴ définit le streaming et le podcast. Le streaming ou AOD (Audio On Demand) est l'écoute et la réécoute d'un fichier en ligne. Et le podcast est le téléchargement avec la possibilité d'abonnement. Nous avons donc désormais la possibilité d'une radio en mobilité. La radio s'écoute à la demande. Les émissions peuvent faire l'objet de flux RSS et d'abonnements, réécoutables et podcastables quand bon nous semble, démultiplier les contenus, permettre aux auditeurs-internautes de poster des commentaires... Des radios, notamment associatives, se sont très tôt emparées des possibilités du streaming pour élargir leur zone de couverture géographique, créer des transmissions unilatérales ou des duplex... Inévitablement le numérique apporte une plus-value au dispositif radiophonique, la radio devient augmentée. Très vite, est venu se rajouter à cela la démocratisation de l'écoute, grâce aux smartphones. L'écoute de la radio est alors encore plus mobile, nous ne sommes plus assujettis à être chez nous ou au bureau pour avoir un poste de radio ni même ordinateur à portée de main. Nous pouvons écouter n'importe où, du moment que nous avons un smartphone dans la poche.

Il n'y a malheureusement pas de mesures officielles, mais selon les chiffres des téléchargements d'Apple, sur iTunes, les téléchargements ont augmenté de 50 % entre 2014 et 2016 au niveau mondial. Or nous ne pouvons jamais savoir si les internautes se sont transformés en auditeurs et s'ils ont véritablement écouté ces émissions ou si elles dorment dans leurs bibliothèques iTunes. En France, un million de podcasts seraient consommés tous les jours, selon Laure Delmoly.¹⁵ La radio bénéficie de l'effet « longue traîne », offert par ce format. Et il se trouve que Radio France produit l'essentiel de cette offre, avec de nombreuses émissions podcastées. En mars 2017, 51,3 millions de podcasts Radio France ont été téléchargés dont 29,9 millions pour France Inter et 16,7 millions pour France Culture. Les émissions sont disponibles en téléchargement pendant un an et sont réécoutables en streaming sur les sites pendant trois ans. En France, le groupe Radio France représente la grande majorité des podcasts radiophonique qui sont téléchargés. *Si tu*

14 Delmoly, L., « Le renouveau du podcast : blockbusters et derniers-nés », Hyper Radio, Radio France, 15 mai 2017. Disponible à l'adresse : <http://hyperradio.radiofrance.fr/usages/le-renouveau-du-podcast/>

15 Delmoly, L., « Le renouveau du podcast : blockbusters et derniers-nés », Hyper Radio, Radio France, 15 mai 2017. Disponible à l'adresse : <http://hyperradio.radiofrance.fr/usages/le-renouveau-du-podcast/>

écoutes j'annule tout de France Inter (émission humoristique qui traite de la politique et de l'actualité française) est la première émission podcastée de tout Radio France avec 3 988 000 téléchargements pour le mois de mars 2017, suivi par *L'Humour d'Inter* (une compilation des chroniques des humoristes de France Inter) avec 2 921 000 téléchargements, *Affaires Sensibles* (France Inter) avec 2 699 000 téléchargements, *Les Chemins de la philosophie* (anciennement appelé *Les Nouveaux Chemins de la Connaissance*, 1er podcast de France Culture, 4ème position pour tout Radio France) avec 2 162 000 téléchargements, *La Tête au carré* (émission scientifique de France Inter) 2 145 000 téléchargements, *Le moment Meurice* (chronique humoristique de France Inter) : 1 523 000 téléchargements, *Le billet de Charline* (chronique humoristique de France Inter) : 1 223 000 téléchargements, *La Marche de l'Histoire* (France Inter) : 1 204 000 téléchargements, *La Fabrique de l'Histoire* (2ème podcast de France Culture, 9ème position sur tout Radio France) avec 1 190 000 téléchargements, *Les Nuits de France Culture* : 976 000 téléchargements, *Géopolitique* (chronique matinale sur France Inter) avec 956 000 téléchargements, *La Bande Originale* (émission de divertissement France Inter) avec 873 000 téléchargements, *La chronique de Daniel Morin* (chronique humoristique de France Inter) : 896 000 téléchargements, *Grand bien vous fasse* (émission traitant de questions sociétales et de la vie quotidienne sur France Inter) : 813 000 téléchargements, *Les Pieds sur Terre* (émission de reportage, 3ème podcast de France Culture et en 15ème position sur tout Radio France) avec 804 000 téléchargements.¹⁶ Les podcasts et le streaming permettent inévitablement une seconde vie aux émissions de radio, et leur permettent aussi d'atteindre une audience plus internationale. Florent Latrive, directeur du numérique à France Culture, avait ainsi confié au podcast de Binge Audio « Le podcast, nouvelle francophonie »¹⁷ qu'en avril 2017, 29 % des podcasts de France Culture étaient téléchargés à l'étranger.

b. JUSQU'À RÉVOLUTIONNER LES USAGES, LES PRATIQUES D'ÉCOUTE ET PAR EXTENSION LE PROCESSUS DE CRÉATION

En quoi le dispositif des podcasts est particulièrement adapté pour les émissions narratives et très illustrées ?

Ce nouveau mode de diffusion et de consommation a également ouvert la voie à un renouvellement des formes radiophoniques. Selon Cécile Méadel, sociologue, et Francesca Musiani, chargée de recherche à l'ISCC Institut des Sciences de la Communication au CNRS : le web délie le moment de mise en ondes des émissions et leur consommation, et de ce fait ouvre la voie à de

16 Source : Médiamétrie, eStat, mars 2017

17 Meslard, A., « #04 : Le podcast, la nouvelle francophonie », L'Air du son, Binge Audio, 15 juin 2017. Disponible à l'adresse : <https://soundcloud.com/lair-duson/04-le-podcast-la-nouvelle-francophonie>

nouveaux types de contenus pour de nouvelles formes de consommation. En effet, l'écoute via le podcast et le streaming sur Internet est adaptée à une posture d'écoute plus solitaire et plus attentive que la radio traditionnelle, écoutée via bande FM sur le poste stéréo ou l'autoradio. L'écoute se fait de manière plus isolée, avec un casque... Selon Etienne Noiseau, fondateur de la web revue Syntone, dédiée à l'art radiophonique : « La radio a connu sa vraie révolution avec la mise en ligne des émissions, l'archivage, le podcasting [...]. La radio n'est (définitivement) plus en direct, elle n'est plus éphémère, elle ne fait plus que passer : elle reste, elle se matérialise, elle devient un objet concret, manipulable. »¹⁸ Forte de son succès, Arte Radio, récompensé du prix Europa en 2008, et qui recense en 2017 une moyenne de 150 000 visites et 250 000 lectures par mois, selon *L'Obs*.¹⁹ Mais il n'est pas le seul nouveau entrant, le « replay » a ouvert la route à des productions indépendantes des stations de radio traditionnelles. Il y a les séries de podcast du journal en ligne Slate, les émissions *No...* de Binge Audio qui s'intéressent aux objets culturels délaissés par la critique institutionnelle, le nouveau média BoxSons : l'actualité à hauteur d'humain, le site Nouvelles Écoutes avec ses interviews féministes *La Poudre* et ses podcasts pour aficionados du foot *Banquette* (150 000 écoutes en deux mois pour ces deux premières émissions).

Slate Podcast, et plus particulièrement avec sa série *Transfert*, est basé sur un modèle narratif typiquement anglo-saxon : un format narratif de 30 minutes, une narration à la première personne, une parole individuelle et intime. À l'image d'une série qui rend accro, chaque épisode est méticuleusement structuré avec un montage recherché et des rebondissements environ toutes les cinq minutes. Charlotte Pudlowski, la fondatrice-productrice, et ses deux journalistes-producteurs Alexandre Mognol et Baptiste Etchegaray cherchent du vécu, raconter des histoires de manières narratives et illustrées, avec des gens qui ont de l'autoréflexion et qui sont capables d'analyser la situation, un va-et-vient entre la narration et l'introspection. « On avait envie d'histoires qui à la fois racontent des choses personnelles, des gens qui racontent des histoires singulières à la première personne, que ce soit du vécu, que ce soit des histoires racontées vraiment de façon narrative avec des péripéties ; et racontées visuellement, qu'on puisse vraiment s'imaginer être avec eux et dans le même temps on voulait des personnes qui aient suffisamment d'auto-analyse, d'introspection pour avoir un recul, pour nous dire ce que ça avait remué en eux, ce que ça avait provoqué et si ça avait un peu changé leur vie » avoue Baptiste Etchegaray, dans un épisode spécial making-of sur les

18 Noiseau, E., « Qu'est-ce que la radiophonie aujourd'hui ? », Syntone, 28 janvier 2011. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/quest-ce-que-la-radiophonie-aujourd'hui/>

19 Riffaudeau, H., « Silvain Gire : « Arte Radio ne dit jamais aux auditeurs ce qu'ils doivent penser » », *L'Obs*, 04 mai 2017. Disponible à l'adresse : <http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20170503.OBS8872/silvain-gire-arte-radio-ne-dit-jamais-aux-auditeurs-ce-qu-ils-doivent-penser.html>

coulisses de *Transfert*²⁰. Il leur fallait alors trouver des gens « à la fois très bons dans l'histoire, dans la narration et en même temps dans l'introspection » afin que les auditeurs puissent être accrochés par leurs histoires et s'identifient à eux. De son côté, Binge Audio, se décline en plusieurs séries de discussions thématique *No Fun*, sur la musique, *No Ciné*, sur le cinéma, *No Game* sur les jeux vidéo, *Badass* un podcast geek féminin et féministe, une série documentaire *Superhéros* où une personne ordinaire raconte sa vie extraordinaire, et *L'Air du son* consacré à l'actualité de l'audio parlé. BoxSons, lancé par l'ancienne journaliste, animatrice et production de radio Pascale Clark (France Inter) et Candice Marchal (ex-France 24) est un nouveau média plutôt concentré sur le reportage et les sujets d'actualité, de société et de politique, avec comme ligne éditoriale traiter de tout mais « à hauteur d'humain »²¹. Dans une interview donnée à *L'Obs*, la co-créatrice Pascale Clark développe l'idée du titre BoxSons : « parce que nous serons littéralement une « boîte à sons ». Nous sommes tous des amoureux du son, qui est plutôt délaissé sur le web. Le Net croule sous une avalanche de photos et de vidéos. Même les sites internet de radio ont aujourd'hui le fantasme de l'image. [...] Ensuite, BoxSons, c'est aussi parce que nous avons évidemment cette idée de foutre le boxon, de mettre un peu de bordel là-dedans. »²² Au fil de cet interview, Pascale Clark nous dévoile quelques raisons qui l'ont poussé à quitter France Inter : divergences avec la rédaction, « France Inter est devenue une station marketée, sans son et faite essentiellement par des personnalités venant de la télévision. » Et elle poursuit : « j'en ai fait beaucoup donc je ne vais pas trop la ramener, mais toutes ces émissions en studio, ce n'est plus possible : Aujourd'hui on ne peut plus se contenter d'être en studio avec un animateur, un comique, un invité promotionnel et des disques. Une antenne ne peut pas se résumer à ça ! Les médias » sont suffisamment coupés du monde ! »²³

B. À la recherche d'un art radiophonique

Après avoir fait un bref état des lieux pour présenter ce que sont les émissions élaborées, notre objet d'étude, comment elles sont apparues à la radio et quel a été leur évolution, leur parcours dans les grilles de programmation : à travers une analyse historique et un focus sur les changements liés au tournant numérique... nous allons à présent rentrer dans le cœur de ces émissions. Quelle est leur essence ? Qu'est-ce qui a motivé toutes ces expérimentations et

20 Pudlowski, C., « Comment se fabriquent nos podcasts – Dans les coulisses de *Transfert* », *Transfert*, Slate Podcasts, 15 juin 2017. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/podcast/147069/coulisses-transfert-nos-podcasts>

21 Le Drollec, A., « Pascale Clark : « On va foutre le boxon ! » », *L'Obs*, 27 novembre 2016. Disponible à l'adresse : <http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20161121.OBS1476/pascale-clark-on-va-foutre-le-boxon.html>

22 Le Drollec, A., « Pascale Clark : « On va foutre le boxon ! » », *L'Obs*, 27 novembre 2016. Disponible à l'adresse : <http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20161121.OBS1476/pascale-clark-on-va-foutre-le-boxon.html>

23 Le Drollec, A., « Pascale Clark : « On va foutre le boxon ! » », *L'Obs*, 27 novembre 2016. Disponible à l'adresse : <http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20161121.OBS1476/pascale-clark-on-va-foutre-le-boxon.html>

périgrinations radiophoniques ? Comment les acteurs, les producteurs des émissions élaborées envisageaient leur démarche ? Comment définissaient-ils leur travail ?

1. Vers une définition de l'art radiophonique

Tout d'abord, il faut dire que les émissions élaborées relèvent d'une recherche artistique. Ce ne sont pas des émissions de diffusion musicale ou d'interviews ou tables-rondes enregistrées où il n'y a pas d'apport radiophonique. Dans ces émissions la situation aurait pu se produire sans la radio : le musicien aurait joué, l'interview ou le débat aurait pu se tenir sans être enregistré... Ce sont des émissions qui sont pour ainsi dire une captation d'un réel déjà existant. Or dans les émissions que nous étudions, il y a un travail de co-construction avec le média radio, de réalisation, de montage... de recomposition du réel enregistré ou de transformation du réel présent via l'envoi d'éléments radiophoniques. Et en ce sens, la démarche est éminemment artistique.

Jean Cocteau qualifiait la radio de « bouche d'ombre » d'où sortent les bruits. Dans la revue *La Nef*, il écrit « La machine se moque de nous. [...] Non seulement la radio est un meuble auditif, mais elle est un instrument de musique. Une bouche d'ombre, un trou qui chante. » En effet, même s'il n'est pas un homme de radio, Jean Cocteau, romancier, dramaturge, poète, cinéaste... a une remarque tout à fait pertinente. Il faut que les paroles et les bruits s'imposent à l'auditeur, à partir d'un noir absolu, et qu'ils imposent la présence physique d'êtres de chair que l'auditeur ne voit pas. Alors quelle est la nature de ce flot sonore ? Trois types de sons font l'objet d'un travail : la parole, les notes ou la musique, et les bruits empruntés directement à la nature ou imités radiophoniquement. « Parfois ces types s'entremêlent. C'est le cas lorsque sont recherchés des effets artistiques au-delà des genres convenus préexistants au phénomène radiophonique. »²⁴ Écrit Lionel Richard, professeur des universités, poète, historien et écrivain et auteur de l'article universitaire « De la radio et de l'écriture radiophonique ». Or, « utiliser la radio à des fins artistiques suppose qu'on la considère avant tout et pleinement comme ce qu'elle est techniquement ; une machine à combiner des sons. »²⁵

a. LES PREMIÈRES EXPÉRIMENTATIONS S'ACCOMPAGNENT DES PREMIÈRES TENTATIVES DE THÉORISATION

Pierre Schaeffer se fait le pionnier en la matière

La notion d'objet sonore a été développée et théorisée par Pierre Schaeffer. Polytechnicien

24 Richard, L., « De la radio et de l'écriture radiophonique », *SEMEN Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 1985. Disponible à l'adresse : <https://semen.revues.org/3733>

25 Richard, L., « De la radio et de l'écriture radiophonique », *SEMEN Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 1985. Disponible à l'adresse : <https://semen.revues.org/3733>

de formation, il s'est rapidement spécialisé dans ce que l'on appelle aujourd'hui les « mass médias ». Et selon lui, un objet sonore est un son enregistré et diffusé sur les ondes où trois éléments sont employés de manière singulière. Il y a la voix qui signale et symbolise la présence humaine : la voix est porteuse de connotations narratives, psychologiques ou bien encore musicales. Il y a le bruit, cet objet sonore dont les qualités musicales et/ou, plastiques reçoivent dans l'espace radiophonique une certaine valeur poétique. Et enfin il y a la musique, elle est quasi-autonome, c'est-à-dire qu'elle se suffit pratiquement à elle-même, elle éloigne toute forme de réalisme, qu'elle accompagne un texte, une voix ou bien une situation. Lorsque Pierre Schaeffer publie l'un des ouvrages fondateurs des sciences de l'information et de la communication, *Machines à communiquer*, qui se trouve être un assemblage de textes écrits entre 1944 et 1970, il soutient également que les arts relais – soit selon sa définition l' « ensemble des arts mécaniques de la radiophonique et de la télévision, en cela qu'ils diffusent des messages sonores »²⁶ – s'affirment comme des moyens d'expression suivant trois étapes : une phase d'imitation, une phase de prise de conscience (prise de conscience de son originalité en tant que moyen d'expression) et une phase expérimentale. Et lui-même considère que la radio a mis beaucoup de temps à quitter la première phase imitative, et à accepter son originalité. Il critique la radio de son époque qui, selon lui, n'arrive pas à trouver une identité et se contente d'imiter d'autres genres. Dans l'une de ses correspondances avec Jacques Copeau, intellectuel, critique de théâtre, metteur-en-scène et dramaturge, il l'incite à faire des adaptations littéraires à la radio. « Avec tout ce que nous avons dans un studio, non seulement les microphones, mais les tourne-disques, le recours possible à des bruits et à des fonds musicaux, pourquoi ne pas oser concevoir un art radiophonique, un art total, qui recourrait à ces trois affluents sonores qui sont le discours (le discours des mots), le discours de la musique, et aussi cette chose nouvelle que sont les bruits. »²⁷ En conséquence, en 1943, le 1er janvier 1943, Pierre Schaeffer fonda le *Studio d'Essai* de la Radiodiffusion nationale (RN), dans le but justement de chercher « la possibilité d'un art, d'une expression radiophonique, d'un art de l'invisible, faisant appel au sonore seul ». Les recherches du *Studio d'Essai* se portent donc naturellement sur la mise en ondes, la prise de son et l'interprétation de textes. En 1946, en même temps que la Radiodiffusion nationale devient la Radiodiffusion française (RDF), le *Studio d'Essai* passe sous la direction de Jean Tardieu et devient le *Club d'Essai*. Fort de son expérience au sein du *Studio d'Essai*, Pierre Schaeffer écrit ensuite un article en 1946 intitulé « Le mythe de la coquille – notes sur l'expression radiophonique » où il cherche à définir le

26 Le Tinnier, F., « Dynamique de la voix enregistrée selon Pierre Schaeffer (1941-1963) », *Entrelacs*, n°11, 2014. Disponible à l'adresse : <http://entrelacs.revues.org/621>

27 Cohen, R., « Pierre Schaeffer et l'art radiophonique », *Syntone*, 24 septembre 2010. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/pierre-schaeffer-et-lart-radiophonique/>

langage radiophonique, selon quatre thématiques.²⁸ Premièrement, la radio est une « expression sonore privée », elle « amène le monde à domicile chez l'auditeur, et inversement, lui donne la possibilité d'être ailleurs ». Deuxièmement, le son a un pouvoir, le microphone permet de grossir tout ce qu'il saisit pour en livrer les détails et la profondeur. Troisièmement, il compare le langage radiophonique au langage poétique, si l'on réussit à transmettre une vision dans la réalité à travers le sonore, alors on peut toucher une émotion d'ordre poétique. Et enfin, l'auteur radiophonique n'est pas le seul responsable de la création, il fait partie d'une équipe où chacun est responsable (attaché ou assistant d'émission, réalisateur, technicien...) mais plus encore, la réussite d'une œuvre radiophonique tient à la communion entre l'auteur et l'auditeur.

Suivi par d'autres... les tentatives de théorisation de l'objet radiophonique ne font pas consensus

Robert Adrian X, artiste canadien, pionnier de l'art utilisant la radio et les techniques de communication, a publié en 1998 sur le site Kunstradio une tentative de définition de l'art radiophonique « Toward a Definition of Radio Art »²⁹. Kunstradio est une filiale de la chaîne culturelle de radio publique autrichienne ORF, qui se concentre sur les émissions d'art contemporain, les compositions sonores, les émissions radiophoniques littéraires et les créations radiophoniques plus classiques. Il se résume en douze points : 1/ L'art radiophonique est l'usage de la radio en tant que médium pour l'art. 2/ La radio existe à l'endroit où on l'entend et pas dans le studio de production. 3/ La qualité sonore est secondaire par rapport à l'originalité conceptuelle. 4/ La radio est quasiment toujours entendue mélangée à d'autres sons : sons domestiques, trafic, télévision, téléphone, jeux d'enfants, etc. 5/ L'art radiophonique n'est ni de l'art sonore, ni de la musique. L'art radiophonique c'est de la radio. 6/ L'art sonore et la musique ne sont pas de l'art radiophonique simplement parce qu'ils sont diffusés à la radio. 7/ L'espace radiophonique est partout où on entend la radio. 8/ L'art radiophonique est composé d'objets sonores expérimentés dans l'espace radiophonique. 9/ Le poste radio de l'auditeur détermine la qualité sonore de l'œuvre radiophonique. 10/ Chaque auditeur entend sa propre version finale de l'œuvre radio mélangée à l'ambiance sonore de son propre espace. 11/ L'artiste radiophonique sait qu'il n'y a aucun moyen de contrôler l'expérience de l'œuvre radiophonique. 12/ L'art radiophonique n'est pas une combinaison de radio et d'art. L'art radiophonique c'est de la radio faite par des artistes.

D'autres, comme René Farabet, envisagent la radio comme le théâtre. Ce dernier avait donné

28 Cohen, R., « Pierre Schaeffer et l'art radiophonique », Syntone, 24 septembre 2010. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/pierre-schaeffer-et-lart-radiophonique/>

29 Adrian X, R., « Toward a Definition of Radio Art », Kunstradio, septembre 1998. Disponible à l'adresse : <http://www.kunstradio.at/TEXTS/manifesto.html>

une conférence sur la radio en tant que succession de théâtres³⁰ où il définit la radio comme une succession de scènes, peuplées de sons-personnages, sur lesquelles on effectue des « opérations », des actes d'écoute. Selon lui, un objet radiophonique se construit en traversant plusieurs espaces mentaux : le plateau A « dans l'ordre vient l'espace mental de l'auteur-écoutant » soit comme l'auteur/producteur de l'émission envisage les choses, c'est sa feuille de route et sa visée. Puis le plateau B qui consiste en l'expérience sonore, la découverte hors-studio, concrète, authentique « le théâtre de la situation-même dont l'auteur vient prélever des fragments », soit comment l'auteur/producteur s'imisce dans le réel, pour venir prélever ce qui l'intéresse, prendre la vie en flagrant délit, tout en se prémunissant bien de faire un fac-similé. Donc surprendre les sons in situ, en situation des sons événementiels, des sons en conséquence, qui ne baignent plus dans le local aseptisé du studio. Des sons d'anonymes parfois, mais tatoués par l'environnement, par l'architecture, par la configuration de l'espace. Puis le plateau C, qui est le studio acoustique « où il réagence les extraits de réel captés », soit la cabine de montage et de mixage où les rushs sont nettoyés, où on déplace, élague, assemble... bref on crée le noyau, les unités qui vont composer ensuite la structure, en collaboration avec le réalisateur/concepteur sonore. Agencement, croisement, chevauchement, composition... c'est là qu'on donne forme au récit, non pas dans le sens traditionnel de l'histoire, mais plutôt le chemin narratif et la narration souterraine par les sons. Pour la dernière opération, le plateau D, avec l'auditeur « l'espace mental de l'auditeur qui est l'ultime interprète – au sens fort – de l'objet radiophonique », soit une fois que le produit radiophonique est fini, il doit encore être soumis à la transmission et à l'interprétation de l'auditeur. L'auditeur est l'ultime intermédiaire et opérateur. Cette dernière étape peut être d'autant plus fluctuante en termes de qualité sonore et de contre-sens, en fonction de la qualité de l'équipement radiophonique de l'auditeur. Mais également l'interprétation va différer entre chaque auditeur en fonction de ce qu'il aura retenu de l'œuvre radiophonique et ce qu'elle aura éveillé en lui. En effet, René Farabet voit plutôt l'œuvre radiophonique « comme une sorte de work in progress », comme nous le développerons un peu plus loin.

Yann Paranthoën de son côté, déplorait un manque de reconnaissance et de considération générale du média radio et surtout de la totalité de ses capacités. « Je crois que s'il faut des émissions parlées, intelligentes, érudites... C'est intéressant, mais pour moi, la radio, l'essentiel de la radio n'est pas là. Pour moi c'est l'expression. »³¹ Il préférerait ce mot « expression » à celui de « création » qu'il trouvait trop dangereux, pour lui l'expression c'est aller au plus près de ce que

30 Farabet, R., « Le théâtre des radio opérations », Sons de Plateaux #3, Radio Grenouille, 15 mars 2008. Disponible à l'adresse : <http://www.radiogrenouille.com/audiotheque/le-theatre-des-radio-operations-rene-farabet/>

31 Rault, C., Baumgartner, T., « Paranthoën », Arte Radio, 02 mars 2005. Disponible à l'adresse : <https://www.arteradio.com/son/12335/paranthoën>

l'outil permet de faire, le servir au maximum. Or pour lui, l'expression radiophonique n'est pas reconnue par les autres médias, on n'en parle pas. « La radio est toujours considérée comme un faire-valoir pour les autres expressions, à la radio on parle de télévision, on parle de chevaux, on parle de football... à la radio on ne parle jamais de la radio. »³² Bien avant lui, Brecht demandait à la radio de réaliser ses potentialités et non de se confiner dans un usage divertissant.³³ « La radio est un piano dont on n'utilise qu'une seule touche », disait Daniel Mermet en 1999 dans son livre *Carnets de route*.

En conséquence on remarque bien que plusieurs producteurs et chercheurs en radio se sont essayé à l'exercice de la définition et de la théorisation de leur pratique : à cheval entre l'information, le journalisme et la création artistique. Mais jusqu'à présent il n'y a jamais eu véritablement de consensus en la matière, ce qui explique également pourquoi nous avons dû construire cet objet d'étude et n'avons pas pu nous baser sur des études d'ores et déjà existantes sur le sujet.

b. MAIS SURTOUT LA CRÉATION RADIOPHONIQUE ACQUIERT UNE RECONNAISSANCE ARTISTIQUE DANS LES FAITS

En dépit du déficit de recherche et de catégorisation universitaire de ce genre, nous pouvons voir que les professionnels ont tenu à ce qu'il y a une reconnaissance factuelle et une distinction pour les émissions très produites et complexes radiophoniquement, les émissions « élaborées », par rapport au reste de la grille : à l'information et aux autres émissions des programmes qui relèvent plus du talk et de la diffusion musicale.

La qualité des œuvres d'art radiophonique révélée à travers des prix

Ainsi, quand ils sont très élaborés les documentaires et autres œuvres radiophoniques, accèdent parfois au statut d'œuvre d'art, au même titre que les films de cinéma, avec parfois même des écoutes dans des salles de cinéma et des ventes sous la forme de disque. On peut notamment parler de *Questionnaire pour Lesconil* : documentaire sur un port de pêche, avec la sortie et le retour des bateaux, la vente à la criée... récompensé du prix Italia en 1980, *On Nagra* : voyage au pays du Nagra et de son père, le polonais Stephan Kudelski, de 1987, *Lulu* de 1992, récompensé du Prix Phonurgia Nova, de Yann Paranthoën et tous les trois gravés en CD et commercialisés comme œuvres musicales. *Lulu* c'est l'histoire d'une femme de ménage de Radio France, mais c'est aussi une histoire esthétique, celle des sons de la radio le matin, et une histoire sociale, celle d'une onde

32 Rault, C., Baumgartner, T., « Paranthoën », Arte Radio, 02 mars 2005. Disponible à l'adresse : <https://www.arteradio.com/son/12335/paranthoën>

33 Brecht, B., *Théorie de la radio / Essais sur la littérature et l'art*, Paris, L'Arche, 1970.

réinventé entre tous ces gens de ménage immigrés qui parlent de leurs pays d'origine. De même, ceux qui les conçoivent, ont souvent le statut de « producteurs » et touchent des droits d'auteurs, à la différence des journalistes. Cette reconnaissance professionnelle de la création radiophonique comme un genre, voire un art à part entière, passe également par la création et le décernement de prix. Le premier est le Prix Italia, créé en 1949. Il avait été créé par les radios publiques européennes pour récompenser les meilleures créations radiophoniques et il est encore à l'heure actuelle le plus prestigieux des prix radiophoniques internationaux. Il y a également eu les Grands Prix Paul-Gilson, les grands prix francophones de la création radiophonique qui n'existent plus aujourd'hui. Ils comportaient des récompenses pour une émission de radio (entre 2001 et 2005), une fiction radiophonique (de 1990 à 2006), un documentaire radiophonique (de 1990 à 2004) et une musique radiophonique (entre 1987 et 2004). Aujourd'hui il existe encore les prix Phonurgia Nova, qui ont déjà récompensé en 2013 l'hörspiel *Couvre-feux 56* produit par France Culture, qui met en jeu toutes les ressources expressives et sonores ; le documentaire *Zone de silence* en 2015, produit par France Culture également, qui met en jeu les notions de seuil d'audibilité et de silence ; la fiction *Pamela* de l'ACSR belge en 2016 etc. Selon Daniel Deshays, ingénieur et concepteur sonore, auteur de l'ouvrage *Pour une écriture du son* : ce concours est « un observatoire des formes émergentes ». L'association décerne également des prix « Découvertes Pierre Schaeffer » depuis 2009, destinés aux jeunes auteurs de moins de 30 ans. En 2015 ce prix a été donné à Félix Blume, jeune preneur de son pour le cinéma pour sa pièce *Los Gritos de Mexico* en autoproduction. À l'échelle européenne, il existe le prix Europa, créé en 1987 et décerné aux meilleures productions européennes de télévision, radio et Internet. En Espagne, le prix Ondas, créé en 1954 par Radio Barcelona a déjà récompensé des émissions francophones telles que *Là-bas si j'y suis* (France Inter), *La Fabrique de l'Histoire* (France Culture) et dernièrement le drame radiophonique *Beaux Jeunes Monstres*, du collectif Wow ! sur le handicap mental (ACSR) en 2016. Et d'autres encore : trois prix SCAM « Meilleur documentaire de l'année », « Découverte radio et « Ensemble de l'œuvre », le prix des radios francophones publique (Radio France, Radio Canada, RTBF et RTS), le prix Palma Ars Acustica – Art radiophonique, le prix Urti Découverte, prix Marulić, et le New York Festivals World's Best Radio Program qui est l'un des premiers prix à avoir innové en rajoutant une section dédiée aux audio podcasts. Globalement ces prix récompensent les auteurs des œuvres avec quelques milliers d'euros et des stages, résidences et autres propositions de formation.

La mise en place de festivals pour promouvoir et récompenser la création radiophonique

La reconnaissance professionnelle de la création radiophonique se fait aussi à travers les festivals. Par exemple, l'Université d'été de la radio à Arles organise chaque année avec

l'association Phonurgia Nova des stages, des ateliers, des rencontres et des séances d'écoutes. Longueur d'ondes : le festival de la radio et de l'écoute de Brest, organisé par l'association éponyme depuis 2003, décerne le prix de la création radiophonique et le prix du reportage. Il y a également le festival [Sonor] de Nantes, créé en 2006 et dédié à la radio et à la création radiophonique alternative ; le festival Brouillage à Paris, qui existe depuis 2014 par Radio Campus et se tourne vers la jeune création radiophonique. En Belgique, Monophonic, le festival de la création radiophonique, lancé en 2014 à Bruxelles par l'ACSR propose des séances d'écoutes, des rencontres, des enregistrements d'émissions et décerne des prix de création radiophonique. Aux États-Unis, Chicago accueille le Third Coast Festival Audio : une bibliothèque audio, un programme radio et un concours international de créations sonores courtes autour d'un thème annuel. Au Canada, Montréal vient de créer le premier festival de création radiophonique, appelé Résonance. En Roumanie le Grand Prix Nova récompense la fiction et la création radiophonique. La Croatie accueille un festival international de fiction et de documentaires radio : Marulić. L'Irlande accueille HearSay, un festival international des arts audios avec expériences et écoutes de documentaires de création, bandes son, art sonore, fiction radio et musique et un concours à la clé. Et enfin l'International Feature Conference (IFC) est depuis 1974 la conférence internationale sur le documentaire radio, itinérant, avec séances d'écoutes et débats-rencontres avec des documentaristes radio du monde entier.

En définitive, nous pouvons dire que l'existence de ces émissions de radio très élaborées, très produites ou dites complexes radiophoniquement parlant, ne se fait que de manière officieuse. Très peu de recherches universitaires ont été menées sur le sujet pour se saisir et catégoriser cet objet, et quand des tentatives de théorisation ou de définition ont été menées la plupart du temps elles étaient faites par des professionnels eux-mêmes qui cherchaient à définir et à accorder un statut à leur travail. Mais ce désir de reconnaissance des professionnels est si fort qu'ils en sont venus à créer des prix et des festivals afin de distinguer et de récompenser les initiatives artistiques à la radio.

2. Le pouvoir suggestif des images sonores

Voyons à présent ce qui dans les faits donne à ces émissions un caractère artistique. Qu'est-ce qui fondamentalement permet de les ranger dans une forme d'art et de les distinguer des autres émissions des programmes ? C'est que ces émissions ont un pouvoir de suggestion. Elles fonctionnent sans vidéo et sans image, par le simple biais du matériau radiophonique et elles parviennent toutefois à créer un univers. Elles connotent des images, elles suscitent l'imaginaire, elles forment des paysages sonores... Cela peut sembler purement subjectif, pourtant c'est un constat partagé. La radio est un « art magique, alors que la télévision est un art réaliste, technique.

La radio envoûte, elle est médiumnique. » déclarait en 1969 Armand Lanoux, homme de lettres et de médias, dans l'article « Une précision d'horloger au service du rêve » dans *Les Cahiers littéraires de l'ORTF*, n°6 (1969-70). L'art radiophonique est un art de l'illusion, de la suggestion. Il s'agit d'envoyer dans les oreilles des auditeurs des sons capables de mobiliser leur système sensible ou sensoriel, imaginaire et réflexif. « User d'une écriture radiophonique efficace revient à ruser avec tous les moyens d'expression techniquement possibles pour créer l'illusion de corps, d'objets, d'apparences et pour persuader de leur réalité, de leur vie. » écrit l'universitaire Lionel Richard. Et cette persuasion repose sur les pouvoirs suggestifs des images sonores.³⁴

a. LE SON FAIT TOUJOURS APPEL À D'AUTRES SENS, IL EST CONSTAMMENT PROLONGÉ

René Farabet avouait dans la conférence « Le théâtre des radio opérations » en 2008 donnée à Radio Grenouille : « Le son est une matière rêveuse, il est fait pour être prolongé » par d'autres sens.³⁵ Une idée partagée par Lionel Richard pour qui l'ouïe ne peut pas se suffire à elle-même et qu'irréremédiablement, elle appelle d'autres sens à elle³⁶. Ainsi, lorsqu'un auditeur entend des voix diffusées à travers des haut-parleurs de quelque sorte que ce soit, il imagine irréremédiablement des personnages précis. « Pour l'auditeur, celui qui parle possède nécessairement un corps » écrit-il encore. Et le corps caché/actif de l'animateur-producteur participe à ce jeu entre textualité orale préparée et spontanéité devant le micro. « Le corps imprécis des producteurs représente l'une des parties les plus vivantes de l'entreprise radiophonique » disait François Billetdoux en 1974, dramaturge³⁷. L'ingénieur et concepteur sonore Daniel Deshays écrivait d'ailleurs dans son livre *Pour une écriture du son*, « le son et le corps entretiennent des liens étroits ».³⁸ Et il fait un parallèle, que d'autres auteurs ont déjà fait, entre la radio et le théâtre, en écrivant « le son permet d'atteindre l'essence même du théâtre qui est un art de la présence, de l'incarnation, de la représentation de par les corps. »³⁹ Par exemple, en ce qui concerne la mise en ondes d'une pièce de théâtre, il est naturellement admis que, sous une voix grave, la collectivité des auditeurs imagine quelqu'un d'imposant, de corpulent, alors que cette voix peut fort bien provenir d'un comédien petit et maigre. On considère naturellement que des voix-types incarnent des personnages-types. Qu'il

34 Richard, L., « De la radio et de l'écriture radiophonique », *SEMEN Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 1985. Disponible à l'adresse : <https://semen.revues.org/3733>

35 Farabet, R., « Le théâtre des radio opérations », *Sons de Plateaux #3*, Radio Grenouille, 15 mars 2008. Disponible à l'adresse : <http://www.radiogrenouille.com/audiotheque/le-theatre-des-radio-operations-rene-farabet/>

36 Richard, L., « De la radio et de l'écriture radiophonique », *SEMEN Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 1985. Disponible à l'adresse : <https://semen.revues.org/3733>

37 Autissier, A.-M., Laurentin, E., *50 ans de France Culture*, Flammarion, 2013.

38 Deshays, D., *Pour une écriture du son*, Klincksieck, Paris, 2006.

39 Deshays, D., *Pour une écriture du son*, Klincksieck, Paris, 2006.

s'agisse du cinéma, de la télévision ou de la radio... toute voix est irrémédiablement incarnée dès l'origine. Ce n'est pas le cas dans les autres arts que sont la littérature ou la peinture. Dans les arts « audiovisuels » un comédien ou un animateur est indiscutablement enregistré au préalable. La voix ne peut pas sortir de nulle-part, exception faite des techniques actuelles numériques qui permettent de générer des voix artificielles, robotisées, telles que Siri pour les smartphones, la voix du GPS etc... mais cela concerne d'autres domaines. Dans les arts les voix sont toujours incarnées par des personnes physiques. Preuve en est : dans le film *Her* de Spike Jonze⁴⁰, le personnage de la voix robotique n'a pas été joué par une véritable voix artificielle, mais a bel et bien été interprété et incarné, par une actrice : Scarlett Johansson. Lorsqu'une voix nous est transmise, elle trouve irrémédiablement sa source quelque-part.

Quand bien même une voix nous est transmise de manière acousmatique⁴¹, c'est-à-dire sans que nous sachions quelle en est sa source, nous supposons qu'elle émane d'une personne réelle, là où dans la littérature, la voix demeure au contraire l'expression d'un personnage de fiction. Ainsi la voix transmise ne peut pas ne pas être incarnée. À ce sujet, la chercheuse Anne-Marie Houdebine, docteur en lettres et professeur de linguistique et de sémiologie, voit également dans ce qu'elle appelle « les effets de la voix » un potentiel de « signature » qui peut constituer la figure de l'homme ou la femme de radio. Dans le chapitre « Le récit radiophonique et son écoute : un procès de mythification » qu'elle a rédigé dans l'ouvrage collectif *Aspects du discours radiophonique*⁴² elle considère que les effets de la voix constituent des « effets de réel », grâce à la dramatisation et à la mise en scène du drame (de l'histoire) ou du personnage (de l'interviewé). Une idée que l'on retrouve également chez Jacques Copeau, qui disait : « Privée de visage, privée de l'autorité du regard, privée de mains et de corps, la voix de celui qui parle au micro n'est pas désincarnée ; au contraire, elle traduit l'être avec une fidélité extrême. Elle le traduit même avec indiscretion. »⁴³. En effet, l'animateur/trice signe de sa voix ce réel qu'il/elle construit dans sa voix, il/elle le raconte, le met en scène, le transmet, le porte dans sa voix... et ainsi entraîne l'auditeur à le croire. La voix de radio fait réel car elle semble créer l'histoire et pas uniquement la conter. Et c'est là-dedans qu'elle voit toute la maîtrise et la toute-puissance de l'homme de radio : « il sait y faire, il sait raconter... » Écrit-elle. Selon elle, il ne requiert pas d'un savoir-faire spécifique mais bel et bien une maîtrise du bien parlé et du bien dire... « Et à cette voix qui sait, il faut un corps, un nom » écrit-elle. « Certaines voix, l'auditeur veut les voir prendre corps et les recherche à la télévision, sur les

40 *Her*, film (comédie dramatique de science-fiction américaine) réalisé par Spike Jonze et sorti dans les salles en 2013, conte l'histoire, dans un futur proche, d'un célibataire, dépressif depuis sa dernière rupture amoureuse, et qui va tomber amoureux de son système d'exploitation auquel il a donné une voix féminine.

41 Mot dérivé du grec « se dit du bruit que l'on entend sans voir les causes dont il provient »

42 Charaudeau, P., *Aspects du discours radiophoniques*, Didier Érudition, 2000.

43 Autissier, A.-M., Laurentin, E., *50 ans de France Culture*, Flammarion, 2013.

journaux, les affiches. » Ses écrits datent des années 2000, mais nous ne pouvons que confirmer cette théorie à l'heure actuelle avec la révolution de l'accès que représente Internet : en effet il est extrêmement facile de rechercher à quoi ressemblent les animateurs de radio de nos jours sur le web, aussi facilement que par la radio filmée.

b. ET EN CE SENS LE SON PEUT COMMANDER CE QU'IL VA CONNOTER ET SUSCITER DANS L'IMAGINAIRE

À la radio, le son est vu comme la chair des images. En effet Paul Schaeffer, auteur de *Esthétique et techniques des arts-relais* en 1941 et fondateur de *Studio d'Essai* de 1943 à 1946 fait un parallèle entre le langage radiophonique et le langage cinématographique, qu'il oppose au langage verbal. Selon lui, grâce à la radio et au cinéma « les choses ont à présent un langage » fait d'images visuelles et de bruitages⁴⁴. Le pouvoir des nouveaux outils techniques donne à l'auteur de radio ou de cinéma un pouvoir similaire à celui de l'écrivain : fabriquer des univers sans respecter les lois naturelles, un univers où le matériau peut subir « tout le travail de désagrégation et de recomposition volontaire ».⁴⁵ Pierre Schaeffer écrivait que les mots prononcés n'avaient pas seulement une signification mais aussi bien « une vertu intrinsèque, une existence concrète » et qu'ils avaient en commun avec les choses, les objets physiques de la vie « une forme visuelle et sonore »⁴⁶. Si le langage verbal est plus à même de définir les choses, la radio et le cinéma permettent plus naturellement de le figurer. Exploiter les possibilités expressives du cinéma et de la radio, c'est par opposition au langage verbal « passer du général au particulier, de l'abstrait au concret ».⁴⁷ Le son devient son pur, son pour lui-même, il « a fini d'être « l'image acoustique » du signifié linguistique », il quitte ce que Goffman appelle la « province de sens » pour devenir élément central radiophonique, écrit Hervé Glevarec dans son ouvrage *France Culture à l'œuvre*.⁴⁸ Lionel Richard, lui va plus loin. Selon lui les sons, les voix... qu'il appelle les « images phoniques », bien loin de seulement appeler un corps, sont également pleines d'ambivalence et de ce fait stimulent l'imagination et l'intellect de l'auditeur. Imaginer c'est plus fort que regarder une image, car quand on imagine on participe à quelque-chose. Et c'est ce quelque-chose que la radio

44 Cohen, R., « Pierre Schaeffer et l'art radiophonique », Syntone, 24 septembre 2010. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/pierre-schaeffer-et-lart-radiophonique/>

45 Cohen, R., « Pierre Schaeffer et l'art radiophonique », Syntone, 24 septembre 2010. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/pierre-schaeffer-et-lart-radiophonique/>

Schaeffer, P., *Essai sur la radio et le cinéma, esthétique et technique dans les arts-relais, 1941-1942*, édition établie par Palombini C., et Brunet, S., éditions Allia, Paris, 2010.

47 Cohen, R., « Pierre Schaeffer et l'art radiophonique », Syntone, 24 septembre 2010. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/pierre-schaeffer-et-lart-radiophonique/>

48 Glevarec H., *France Culture à l'œuvre : Dynamique des professions et mise en forme radiophonique*, CNRS Éditions, 2001.

développe. « Le domaine onirique sert à qualifier la radio plus que le visuel » écrit Hervé Glevarec⁴⁹. Selon Lionel Richard, les perceptions auditives sont davantage affectées d'ambiguïté et de polyvalence que les perceptions visuelles. Les voix, les bruits et les ambiances peuvent évoquer à l'auditeur des souvenirs et des images sonores. « L'émission doit provoquer si possible un « bouleversement physiologique », c'est-à-dire qu'elle ne peut se contenter de ses seuls effets intellectuels. Le réalisateur doit construire une place à l'auditeur ou faire effet sur lui. » Écrit Glevarec⁵⁰. En ce sens, on peut dire que l'écoute et la perception que l'on a des choses fait toujours l'objet d'un aller-retour entre ce qui nous est donné, et ce qu'on connaît de la chose qui est donné. Donc qu'est-ce que cela stimule dans notre intellectuel, en quoi est-ce que cela fait résonance dans notre imagination ? On va prendre ce qui nous est donné mais on construit notre perception en fonction de ce qu'on connaît déjà. Comme le dit Silvain Gire « Le son dit toujours autre chose parce que le son fait appel à des mécanismes dans notre cerveau qui ont trait à l'intelligence, à la culture, à l'émotion, au souvenir. Il doit être disséqué, analysé, décrypté et reformulé. »⁵¹ René Farabet avait également travaillé sur cette idée : pour lui ce va-et-vient entre le produit radio et son interprétation dans l'esprit de l'auditeur est essentiel pour la bonne réussite ou non d'une œuvre radiophonique. Il considère que toute œuvre radiophonique est vouée à rester un « work in progress », que le produit n'est jamais fini avant d'arriver dans l'esprit de l'auditeur, et d'être interprété par lui. Les auditeurs sont les derniers opérateurs de la fabrication d'une œuvre radiophonique, en fonction de ce qu'ils interprètent⁵² : comment l'auditeur est appelé à se glisser à l'intérieur de l'œuvre en fonction de ce que le son suggère dans son imagination. « Une pièce de radio n'appelle pas le corps, c'est uniquement la langue qui est entendue. Avec la radio tu n'as pas les contraintes du décor, tu fais appel à l'imaginaire. Avec l'imaginaire tu peux inventer les spectacles futurs, tu as cette liberté. » Selon les dires de Lucien Attoun, porte-drapeau du jeune théâtre, en 2004⁵³.

Alors une fois encore, puisque nous parlons ici de création et de recomposition, il y a un aspect artistique. Il ne s'agit pas d'une simple captation et diffusion d'un réel préexistant. Enfin, Lionel Richard écrivait encore « Les sons produisent sur les auditeurs des équivalences visuelles, plus encore quand ils sont calculés à dessein. » Ce qui nous porte à notre seconde partie, qui est l'étude des émissions et des procédés de production qui visent justement à réaliser des émissions

49 Glevarec H., *France Culture à l'œuvre : Dynamique des professions et mise en forme radiophonique*, CNRS Éditions, 2001.

50 Glevarec H., *France Culture à l'œuvre : Dynamique des professions et mise en forme radiophonique*, CNRS Éditions, 2001.

51 Deleu, C., « Arte Radio : dix ans d'intimité radiophonique », 2002-2012 : La décennie Arte Radio, Syntone, 21 septembre 2012. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/arteradio-dix-ans-dintimite-radiophonique/>

52 Farabet, R., « Le théâtre des radio opérations », Sons de Plateaux #3, Radio Grenouille, 15 mars 2008. Disponible à l'adresse : <http://www.radiogrenouille.com/audiotheque/le-theatre-des-radio-operations-rene-farabet/>

53 Autissier, A.-M., Laurentin, E., *50 ans de France Culture*, Flammarion, 2013.

très illustrées, très immersives, narratives et dites « élaborées », « complexes » ou « très produites » par les professionnels de la radio.

Nous venons de mener une analyse sur les émissions élaborées : comment elles sont apparues à la radio, comment elles ont évolué sur les grilles de programmation au fil des années... mais aussi qu'est-ce qui les distingue des autres émissions, comment elles sont considérées par les professionnels, et leur reconnaissance artistique. Ce qui nous amène à la deuxième partie de notre étude, focalisée sur l'esthétique même de ces émissions de radio. Concrètement il va être question des mécanismes internes, des ingrédients, qui font de ces émissions des émissions complexes, très produites, très élaborées radiophoniquement, par opposition aux autres. Cette partie va donc nous plonger dans les coulisses de fabrication et de réalisation de ces émissions.

II. Une esthétique du matériau radio

« Le son fabrique des images mais aussi des sentiments. » selon Blandine Masson responsable de la fiction à France Culture depuis 2004.⁵⁴ À l'image de cette citation, l'idée de cette seconde partie est donc d'observer, d'étudier et de tenter d'analyser les facteurs par lesquels on obtient un univers sonore qui s'impose à nos oreilles dès que nous tournons le bouton du poste, ou activons le podcast ? Cette partie va donc se porter essentiellement sur l'étude de l'écriture radiophonique. Faire de la radio ce n'est pas que faire l'exercice de l'interview et de la retransmission, il y a aussi tout un travail sur les sons et la voix et comment les exploiter, car l'efficacité d'un discours, d'une émission, passe par le contraste des voix et ses sons : sur leurs rythmes, leurs hauteurs, leurs timbres et harmonies... Une écriture radiophonique efficace est une écriture radiophonique qui parvient à user et à ruser de tous les moyens d'expression permis par le média radio et la technique, afin de créer l'illusion des corps, des objets et des apparences, créer un effet de réel... afin de persuader l'auditeur de la réalité de leur existence, de leur vie.

A. Spécificité de ces émissions : les effets qu'elles renvoient

1. Effet de proximité

Dans ces émissions élaborées, ces émissions qui connotent des paysages sonores... la radio génère un très fort effet de proximité avec ses auditeurs : nous allons tenter de comprendre comment.

a. LA RADIO EST DÉJÀ DE FAIT UN MÉDIA D'ACCOMPAGNEMENT

La radio est le premier média d'accompagnement. C'est le premier médium d'accompagnement car c'est le plus temporel, il est le plus proche de l'auditeur car il scande le déroulement de sa journée. La radio fait entendre le temps. Les émissions sont ancrées dans le temps, avec des horaires très précis, et des genres propices à certaines heures de la journée et pas à d'autres... Mais la radio est aussi et surtout le premier média d'accompagnement car c'est le premier média qui s'accommode d'une autre activité. L'écoute d'une émission de radio n'est pas contraignante pour l'auditeur, il peut tout à fait se livrer à une autre activité. De plus, l'homme de radio, Jacques Chancel, connu pour sa célèbre série d'émissions *Radioscopie*, sur France Inter (de 1968 à 1982 puis de 1988 à 1990) disait lui-même à l'occasion d'un entretien sur France Inter dans l'émission *Jusqu'au bout des voix*⁵⁵ « Vous pouvez vous réfugier avec votre poste de radio partout

54 Autissier, A.-M., Laurentin, E., *50 ans de France Culture*, Flammarion, 2013.

55 Ostermann, C., « La voix à la radio », *Jusqu'au bout des voix*, France Inter, 28 août 2011. Disponible à l'adresse : <https://www.franceinter.fr/emissions/jusqu-au-bout-des-voix/jusqu-au-bout-des-voix-28-aout-2011>

[...] vous pouvez véritablement profiter de cette solitude qui vous est offerte. Vous êtes seul avec un monde qui vous est donné. Le monde c'est celui de la radio mais vous vous êtes seuls et cette solitude est formidable. On n'écoute la radio que seul. Le bonheur n'est pas partagé à la radio, le bonheur c'est celui qu'on s'offre à soi-même.» Radioscopie était d'ailleurs une émission d'entretiens avec de grandes personnalités du monde de la culture où Jacques Chancel a interviewé Simone Veil, Michel Butor, Coluche, François Truffaut, Léo Ferré, Michel Foucault, Françoise Sagan, Salvador Dali, Brigitte Bardot, Jacques Brel, Eugène Ionesco, Alfred Hitchcock, Romy Schneider, Claude Lévi-Strauss... Brice Parain, l'écrivain, essayiste et philosophe voit dans la radio « une expérience de la solitude » mais une solitude particulière, une « solitude concentrée », où on a « l'impression d'être seuls mais le monde fait parvenir jusqu'à nous sa rumeur ». Nous sommes seuls et occupés, distraits et intéressés... nous sommes dans un état d'esprit d'attente, l'attente d'être distrait, qu'on nous intéresse, qu'on nous amuse. Colette Fellous, productrice d'émissions sur France Culture, *Nuits magnétiques* (de 1990 à 1999), *Carnet nomade*... confie dans la même émission « Une voix qu'on écoute à la radio elle est à nous, elle s'offre à l'invisible, à des tas de visages, à des tas de maisons. »⁵⁶ Colette Fellous a notamment été à l'origine des émissions « La vie-voyage », « Van Gogh, Les mangeurs de pommes de terre », « Exils, avant après », « De l'intimité de la ville », « Freud, l'Abrégé de psychanalyse », « Écrire pour faire face », « L'écrivaine et son double »... pour *Carnet nomade*. Jean Cocteau avouait en 1951⁵⁷ : « La familiarité de la radio m'effraie. Elle entre dans les chambres, dans les cabinets de toilette et jusque dans les lits. Elle accompagne les disputes et les crimes. Elle est indifférente à la douleur. C'est sans doute ce qui m'intimide devant le micro. Cette petite cage à mouches démoralise davantage qu'une salle pleine, en chair et en os. » C'est pourquoi, il faut que l'émission de radio et son message soit le plus limpide possible. Lorsque Stéphane Ronxin, réalisateur à France Inter décrit son travail avec les deux sagas documentaires d'Aurélie Charon *Une Série française* et *Underground Democracy*, il dit ceci : « mon rôle c'est de faire en sorte que le brut qu'elle me donne, mais dont elle a une idée assez précise de ce qu'elle veut, on essaye de le fluidifier au maximum. Enfin pour moi c'est un robinet, elle arrive avec une espèce d'énorme bonbonne de liquide et moi il faut que je le rende le plus fluide possible, parce qu'un auditeur fait toujours quelque-chose quand il écoute la radio, toujours, et au mieux il est en train de penser à autre chose. Et donc tout ce qui va à l'encontre de la compréhension fluide fait qu'on n'écoute plus. »⁵⁸ Ce qui prouve bien qu'en dehors d'une conscience universitaire sur les usages de la radio, les professionnels du métier ont une conscience directe que la radio comme

56 Ostermann, C., « La voix à la radio », *Jusqu'au bout des voix*, France Inter, 28 août 2011. Disponible à l'adresse : <https://www.franceinter.fr/emissions/jusqu-au-bout-des-voix/jusqu-au-bout-des-voix-28-aout-2011>

57 Autissier, A.-M., Laurentin, E., *50 ans de France Culture*, Flammarion, 2013.

58 Entretien réalisé avec Stéphane Ronxin, réalisateur à France Inter, le 16 août 2017 par Marie Mougin

média d'accompagnement, qui peut être parasitée par d'autres activités, et qu'il faut donc le prendre en compte dans la construction de l'émission, dans leur travail en amont de préparation, et en aval du montage... « C'est à nous de fluidifier le plus possible » ajoute-t-il encore.⁵⁹

b. MAIS LES PROFESSIONNELS TRAVAILLENT ENCORE PLUS CETTE PROXIMITÉ ET CET EFFET DE L'INTIME

On peut également se demander comment est-il possible d'écouter correctement le travail d'un auteur de radio, quand la passion qu'il démontre généreusement pour certains sujets, certains modèles, certains personnages... ne nous atteint pas. En somme, l'amour du « tailleur de son » pour ses « héros » peut-il être malgré tout communicatif et par là-même partageable ? Et si oui, comment va se dérouler l'opération ? Il y a incontestablement un « effet de l'intime » avec la radio. Toutefois l'oral n'est pas en soi plus affectif que l'écrit. Tout d'abord la production du dire radiophonique, préparer les émissions... résulte d'une autre activité, celle de l'écriture. Et pour revenir à l'effet de l'intimité, pour Gaston Bachelard « L'absence d'un visage qui parle n'est pas une infériorité ; c'est une supériorité ; c'est précisément l'axe de l'intimité, la perspective de l'intimité qui va s'ouvrir. »⁶⁰ Alain Veinstein, créateur des *Nuits magnétiques* en 1978 tenait tout particulièrement à faire ressortir le « caractère intime des propos entendus, comme si la parole devenait plus intérieure, comme si la radio se penchait soudainement sur nos vies personnelles. »⁶¹ Il voulait que dans cette émission, la réalisation joue un rôle essentiel. Cela peut sembler anecdotique mais il a fait participer son premier réalisateur à l'élaboration du titre de l'émission, un premier pas vers l'investissement plus en amont du réalisateur et la collaboration main dans la main de la création et de la technique. *Les Nuits magnétiques* ont été diffusées du lundi au vendredi de 22h30 à 23h50 sur France Culture pendant vingt ans, avec des sujets comme « Boucherie » en 1980, « Bruges disparue, Bruges retrouvée » en 1992, « Cher camion : fantaisie routière » en 1994, « Dans les coulisses de l'Odéon avec ses habilleuses » en 1998... La genèse des *Nuits* par Alain Veinstein vient de la nécessité de créer un programme pour la nuit, laissée en jachère, qui coûterait peu de moyens, et qui permettrait de capter un nouvel auditoire. Alain Veinstein avait un poste à responsabilités à la direction de France Culture et il déplorait l'absence de programmes de nuit, qu'il considérait comme l'avenir de la radio. Mais la radio n'ayant pas d'argent il fallait quelque-chose qui ne coûte rien ou presque, et qui permette de capter une nouvelle audience, qui permette de se rapprocher d'un auditoire qui n'est pas l'auditoire

59 Entretien réalisé avec Stéphane Ronxin, réalisateur à France Inter, le 16 août 2017 par Marie Mougin

60 Autissier, A.-M., Laurentin, E., *50 ans de France Culture*, Flammarion, 2013.

61 Deleu, C., Szmuc, A., « France Culture a 50 ans ! (2/4) : « Nuits Magnétiques, bonsoir... » », *Sur les docks*, France Culture, 03 septembre 2013. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks-14-15/france-culture-50-ans-24-nuits-magnetiques-bonsoir>

traditionnel de France Culture, des gens plus jeunes, mais qui ont une curiosité, et qui veulent écouter autre chose. Pour ce faire, il a cherché à faire se rapprocher des univers et des individus qui ne se seraient pas rencontrés dans la réalité : « décloisonner, faire se parler des mondes très différents les uns dans les autres »⁶² comme par exemple une série d'émission sur les poules avec des agriculteurs, des scientifiques, des artistes... Une émission qui sortirait de l'étouffoir de la Maison de la Radio pour aller puiser dans le monde extérieur. Une émission faite non pas par des journalistes mais par des gens nouveaux, des écrivains... qui utiliseraient leur art du récit pour raconter des histoires, tout en tenant compte de la spécificité de la radio comme moyen d'expression. « Il ne s'agit pas d'enquête journalistique, il ne doit pas y avoir de débat ; il s'agit de faire exister les gens, les choses. Dans la forme, il est préférable d'enregistrer quelqu'un dans son quotidien plutôt que dans une interview pour capter un instant. » comme l'avouait René Farabet dans un entretien donné à Christophe Deleu.⁶³ Alain Veinstein voulait que ses *Nuits* soient la découverte de l'intime à la radio, il voulait qu'on s'y raconte comme on ne l'avait jamais fait jusque-là. *Les Nuits* devaient donc « être une radio de récit »⁶⁴ mais aussi et surtout une radio qui ferait entendre la parole et les récits de personnes qui n'appartiennent pas au monde de la culture, des personnes qui ne sont pas habituellement invitées dans les médias. Il voulait que dans les *Nuits*, les thèmes de l'émission du jour, la jalousie par exemple, soient abordés à partir de témoignages, d'expériences directes et fortes... et pas à partir de textes théoriques que des auteurs auraient écrits sur le sujet.

L'effet de proximité tient également à l'absence d'intermédiaire entre le narrateur radio et l'auditeur. « Je ne veux pas entendre le commentaire de l'auteur. La voix off est souvent celle du pouvoir, d'une prétendue vérité. J'aime quand l'interview devient un récit à la première personne »⁶⁵ confiait Silvain Gire, fondateur d'Arte Radio dans une interview. Dans sa webradio, il refuse également « la facilité de l'émotion musicale dans un documentaire ».⁶⁶ L'effet de proximité tient aussi à l'aspect spontané et authentique des gens que l'on entend à la radio, cela les rend plus proche de nous. L'intérêt que les gens de radio portent sur le déroulé continu d'une émission est le maintien de l'effet de présence, c'est-à-dire le caractère vivant et l'humanité des paroles. Pour ça, il est

62 Deleu, C., Szmuc, A., « France Culture a 50 ans ! (2/4) : « Nuits Magnétiques, bonsoir... » », *Sur les docks*, France Culture, 03 septembre 2013. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks-14-15/france-culture-50-ans-24-nuits-magnetiques-bonsoir>

63 Deleu, C., « Le documentaire radiophonique : un genre marginal... plein d'avenir », *Les Cahiers du Journalisme*, n°7, 2000. Disponible à l'adresse : http://www.cahiersdujournalisme.net/cdj/pdf/07/09_deleu.pdf

64 Deleu, C., Szmuc, A., « France Culture a 50 ans ! (2/4) : « Nuits Magnétiques, bonsoir... » », *Sur les docks*, France Culture, 03 septembre 2013. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks-14-15/france-culture-50-ans-24-nuits-magnetiques-bonsoir>

65 Le Saux, L., « Le modèle Arte Radio », *Télérama*, 01 décembre 2012.

66 Le Saux, L., « Le modèle Arte Radio », *Télérama*, 01 décembre 2012.

important de donner des marques à travers lesquelles on sent une tension, que l'échange entendu corresponde bien à un échange réellement existant. Alain Veinstein, producteur des nuits de France Culture avec *Les Nuits magnétiques*, *Surpris par la nuit* (« En revenant de l'expo », « Jean-Luc Lagarce reçoit » de 2005 à 2007) et *Du Jour au lendemain* (une rencontre avec un écrivain, de 2005 à 2014) lauréat du prix de la SCAM pour l'ensemble de son œuvre radiophonique en juin 2014, avait d'ailleurs dit dans un entretien en 2012 : « Je tiens beaucoup à ces blancs, d'ordinaire la hantise des gens de radio. La parole qu'on écoute est une parole qui se cherche, qui s'invente au fur et à mesure qu'elle avance. Elle n'a rien du discours préfabriqué que certains affectionnent parfois. »⁶⁷ Or, selon Barthes, la mise en œuvre à l'antenne d'une parole orale avec ses caractères propres : les hésitations, les autocorrections, les respirations... tout ceci produit un effet de réalité, un effet d'humanité... et de fait un « effet de réel ».

2. Effet de réel

L'effet de proximité induit naturellement un autre effet, ou tout du moins le facilite : l'effet de réel, ce qui renforce encore plus le pouvoir des images et autres paysages sonores qui sont suscités.

a. LE DISPOSITIF RADIOPHONIQUE GÉNÈRE NATURELLEMENT UNE IMPRESSION DE DIRECT

La proximité et l'intimité du média radiophonique donnent souvent l'impression d'assister à quelque-chose en direct, quand bien même l'émission est enregistrée

Les émissions dont nous parlons génèrent une impression de proximité et d'immersion dans un univers qui nous semble extrêmement proche, donné à nos oreilles, comme nous venons de le voir. Mais plus encore, nous pouvons parler d' « effet de réel » et/ou, d'« effet de présence » et nous allons voir pourquoi et comment. Par exemple les émissions en direct sont considérées comme propice au surgissement de l'émotion, elles visent un effet de présence. On peut donc se demander si la fascination du direct est intimement liée avec la production des émotions. En un sens oui, car l'expérience d'une émission en direct transforme l'auditeur en témoin, le direct produit l'expérience d'un présent insaisissable. Toutefois les émotions, l'effet de réel et l'effet de présence peuvent tout aussi bien être générés par une émission en PAD, c'est-à-dire en Prêt-À-Diffuser : soit une émission enregistrée à l'avance, conservée, voire remontée, et diffusée ultérieurement. À la radio, tout événement ne peut être perçu que par la voix ou le son, ceci fonctionne comme une métonymie où une partie s'exprime pour le tout. Dans ce cas il s'agit d'une métonymie synecdoque : figure de style

⁶⁷ Verlaque, I., « La radio la nuit, “c’est plus feutré, intime”, Marine Beccarelli », *Télérama*, 25 mars 2015. Disponible à l'adresse : <http://www.telerama.fr/radio/la-radio-la-nuit-c-est-plus-feutre-intime-marine-beccarelli,124436.php>

qui consiste à donner à un mot un sens plus large ou plus restreint qu'il ne comporte habituellement, car la compréhension est simultanée. Ceci produit nécessairement chez l'auditeur un appel à l'expansion de ses représentations, un appel à son imagination, afin de compenser le manque et de recréer ce qui n'est pas donné à la radio qui manque au tout qu'il s'imagine (notamment les images). L'universitaire, essayiste et sociologue français Philippe Lejeune, dans son article « La voix de son maître »⁶⁸ de 1979 considère que cet effet est également valable pour les émissions enregistrées. Il écrit « le feuilleton crée l'impression d'un temps passé avec... [la personne]. On le retrouve de semaine en semaine. La périodicité, jointe à l'inédit, finit presque par produire l'effet du direct. » Il parle bien sûr des émissions de type « feuilleton », en référence aux séries de grands ou longs entretiens avec la même personne. Mais nous pouvons conserver cette idée et considérer que l'inédit, la révélation, mêlée à d'autres éléments de type sonores, d'ambiance, d'atmosphère... peuvent créer un effet de réel, un simulacre de présence et de proximité quand bien même il s'agirait d'une émission enregistrée et qui ne fait pas partie d'un feuilleton.

Cette théorie a déjà été vérifiée dans les faits avec le cas des canulars radiophoniques

Preuve en est, des émissions de fiction, enregistrée par avance, ont été capables de générer de véritables mouvements de panique. Nous pensons notamment aux canulars radiophoniques : *La Guerre des mondes* d'Orson Welles en 1938, ou *Maremoto* de Gabriel Germinet... Sur ce sujet, Hervé Glevarec écrivait, dans « Du canular radiophonique à l'effet de réel » : « Une fiction peut entraîner une panique et une conversation réelle doit donner des indices d'authenticité. »⁶⁹ La radiophonie nous met face à un double et trouble mouvement de transformation du vécu : la réalité devient fiction et la fiction tend à acquérir une réalité objective. Avec la radio, le monde devient un théâtre, et les personnes deviennent des personnages. Il y a alors dans les moindres faits réels un potentiel de fiction fantastique. La radiophonie démontre que l'idée d'un réel absolu est tout simplement absurde, que tout réel est médiatisé et qu'il n'existe pas de pure écoute du son, que tout son est une figure pré-interprétée sur un fond déjà là. En 1924 Maurice Vinot, ingénieur à qui on doit le premier émetteur haute-fréquence, prend le pseudo de Gabriel Germinet et réalise un canular pour Radio Paris, *Maremoto*. Il s'agit du récit en direct du naufrage d'un navire, perdu dans l'Atlantique, par les appels désespérés du responsable des transmissions à bord. *Maremoto* obtint le premier prix du Concours d'œuvres radiophoniques organisé en 1924 par l'organe de presse

68 Lejeune, P., « La voix de son maître », *Littérature*, n°33, 1979, pp. 6-36. Disponible à l'adresse : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1979_num_33_1_2092

69 Glevarec, H., « Du canular radiophonique à l'effet de réel », in *Le Canular dans l'art et la littérature*, Majastre J.-O. et Pessin A., L'Harmattan, pp. 75-94, 1999. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01089213/document>

L'Impartial français. En effet, après la diffusion du canular, certains auditeurs ont appelé la préfecture de police et la Marine pour en savoir plus, l'émission fit la une des journaux le lendemain et finit par être interdite de rediffusion par le ministère de la Marine. Quatorze ans avant la fameuse *Guerre des mondes* d'Orson Welles, déclencha la première panique radiophonique de l'Histoire. En 1934, Gabriel Germinet produit la fiction radiophonique *Transmission de l'inauguration du théâtre des Tuileries*, où un comédien se suicide en direct et où l'animateur annonce la terrible nouvelle en direct également. Dans les jours qui suivirent, la radio a été submergée de courriers d'auditeurs, exprimant soit leur colère contre ce mélange des genres, soit félicitant l'auteur. Édouard Estaunié, polytechnicien, considéré comme l'inventeur du mot « télécommunications » sur Gabriel Germinet et son œuvre⁷⁰ : « précisément parce que privé des jeux de lumières et du secours d'une figuration visible, parce que réduit à la seule aide de quelques indications sonores, enfin et surtout parce que accueilli par un spectateur solitaire, le théâtre radiophonique est voué d'avance à la concentration intérieure. Il ne peut exister qu'en obligeant l'auditeur à participer à des débats fictifs, devenus momentanément les siens propres. » Et ce constat est valable, non seulement pour toutes les autres œuvres de théâtre radiophonique et toutes les émissions de création radiophonique. En 1946, dans *Plate-forme 70*, l'animateur de radio Jean Nocher, annonce un incident atomique. Une fois encore, la feintise fut parfaite. Pourquoi ? Christophe Deleu, auteur de l'article « Dispositifs de feintise dans le docu-fiction radiophonique » écrit justement à ce sujet que « quand l'auditeur se met dans une écoute critique, c'est la vérité des faits qu'il remet en cause, pas si celui qui les annonce est un vrai journaliste ou pas. »⁷¹ Ainsi, dès lors qu'il y a présence d'un représentant du média, l'émission bascule systématiquement dans le champ des faits réels et des récits factuels. La dite *Guerre des mondes* dont nous parlions plus haut, le plus célèbre des canulars radiophoniques, a quant à elle été diffusée en 1938. Orson Welles avait un programme hebdomadaire, le Mercury Theatre on the Air (le Théâtre Mercury sur les ondes) pour la CBS (Columbia Broadcasting System) et chaque semaine il dirigeait une heure de production dramatique, avec comédiens, musiciens et bruiteurs. En 1938 il a fait croire à des milliers d'auditeurs que le pays était la cible d'une attaque extraterrestre, adapté du roman de l'écrivain du même nom H. G. Wells. L'émission avait déjà adapté d'autres romans tels que *L'Île au trésor*, *Jane Eyre* ou *Le Tour du monde en quatre-vingts jours...* Une fois de plus, le speaker annonce le « divertissement » qui va suivre, il parle d'« explosions de gaz incandescent » observés sur Mars, qui semblent se diriger vers la Terre « à une vitesse faramineuse » mais cette fois-ci,

70 Dermée, P., et Godebert, G., « Évocation de *Maremoto* de Gabriel Germinet, interview de l'auteur », *Les Noces d'argent du théâtre radiophonique*, 24 juillet 1949, Archives Ina. Disponible à l'adresse : <http://www.ina.fr/audio/P12068495>

71 Deleu C., « Dispositif de feintise dans le docu-fiction radiophonique », *Questions de communication*, n°23, 2013, pp. 293-317. Disponible à l'adresse : <https://questionsdecommunication.revues.org/8459>

suscite une vague de panique qui a profondément marqué l'histoire de la radio. De faux directs et de faux communiqués officiels s'enchaînent, toute une mise en scène sonore très riche, rendant encore plus floue la frontière entre la fiction et le flash d'information, et qui avait de quoi susciter un puissant « effet de réel ».

Toutefois, les études actuelles viennent contredire cet effet de panique, l'inculquant en grande partie aux médias qui auraient exagéré la réaction des auditeurs et ainsi monté la légende de toute pièce. Quand la radio s'est développée, la presse papier a perdu bon nombre d'annonceurs qui se sont reportés sur les ondes. Et la presse aurait profité de cet événement pour discréditer le sérieux de la radio. Par exemple Le *New York Times* accusa les responsables de la radio d'avoir mêlé « fiction à glacer le sang » et flashes d'informations « présentés exactement comme s'il s'agissait de véritables informations ». ⁷² Le magazine professionnel *Editor & Publisher* critiqua quant à lui la radio en ces termes : « la nation dans son ensemble fait toujours face au danger d'informations incomplètes et mal comprises sur un média qui doit encore faire ses preuves... quant à sa compétence à traiter l'information. » ⁷³ Il semblerait également que l'audience n'était pas au rendez-vous ce soir-là : le cabinet de mesure d'audience C.E. Hooper téléphona à quelques 5 000 foyers pour son évaluation nationale, et à la question « Quel programme êtes-vous en train d'écouter ? » seuls 2% des interrogés répondirent « une pièce » ou « le programme d'Orson Welles ». Personne ne répondit « les informations », en d'autres termes 98% des personnes interrogées écoutaient soit rien du tout, soit un autre programme. La pièce d'Orson Welles diffusée le 30 octobre 1938 était en concurrence avec l'émission comique *Chase and Sanborn Hour* qui était l'un des programmes les plus prisés de l'époque, diffusé sur la NBC Radio (National Broadcasting Company). ⁷⁴ Quoi qu'il en soit, si la vague de terreur générée autour de la diffusion de *La Guerre des mondes* est à pondérer, les effets de réel et de paniques provoqués par les productions françaises de Germinet sont-elles belles et bien vraies ? Il faut dire que les émissions de radio et les podcasts natifs ne fatiguent pas les yeux, l'auditeur est alors beaucoup plus disponible pour l'émotion fabriquée par les voix et les sons.

b. MAIS LÀ ENCORE LES PROFESSIONNELS PEUVENT ŒUVRER À ACCENTUER L'EFFET DE RÉEL

Dans notre étude des documentaires d'Aurélie Charon, et l'entretien fait avec son réalisateur

72 Pooley, J., Socolow, M., « Non, « La Guerre des mondes » d'Orson Welles n'a pas paniqué les Etats-Unis », Slate, 31 octobre 2013. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/79512/guerre-mondes-welles-panique>

73 Pooley, J., Socolow, M., « Non, « La Guerre des mondes » d'Orson Welles n'a pas paniqué les Etats-Unis », Slate, 31 octobre 2013. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/79512/guerre-mondes-welles-panique>

74 Pooley, J., Socolow, M., « Non, « La Guerre des mondes » d'Orson Welles n'a pas paniqué les Etats-Unis », Slate, 31 octobre 2013. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/79512/guerre-mondes-welles-panique>

Stéphane Ronxin, nous avons pu apprendre qu'Aurélie Charon « avait très peu de relances » c'est-à-dire qu'elle prenait très peu de temps au micro pour expliquer et commenter, annoncer ou transcrire dans sa voix qu'ils en avaient terminé avec telle personne et qu'ils passaient à une autre, ou qu'il y avait un changement de lieu. Ces transitions elle les laissait purement et simplement s'opérer grâce au son pris in situ. « Elle sait très bien que quand on fait des reportages, si on a besoin de faire des transitions il faut les prendre. Donc partout où elle est allée elle m'a fait le métro de Moscou, deux minutes dans une rue parce qu'elle attendait son correspondant donc elle était avec son micro, elle prenait de l'ambiance, il y a un camion de glace qui passe à Gaza, un mec qui va vendre des sorbets donc qui va faire des petits bruits... Ça c'est plein de trucs qui aident beaucoup à resituer, parce qu'on dit : il est 2h de l'après-midi, les gosses courent un peu partout, il fait soif... et d'un seul coup on entend le camion de glace et les mêmes qui accourent. Là c'est super important de l'avoir le camion. Ça, ça fait partie de l'ambiance mais c'est aussi tout ce qui est l'habillage. »⁷⁵ Ce genre de dispositif provoque indubitablement un effet de réel, qui n'aurait pas été le même si la transition avait été une transition décrite, prise dans la voix de la documentariste lors d'un enregistrement tardif. « C'est toujours mieux d'agrémenter avec des choses qui définissent précisément ce qui a été enregistré sur place, plutôt que de bidouiller des trucs après-coup, ce qu'on sait faire. Avec Aurélie, de temps en temps on se disait : tiens si je sors avec une ambiance de parc, que je commence à faire monter une trentaine de secondes avant la fin d'un blabla avec une activiste à Moscou, c'est bien d'avoir un bruit de parc, on sent qu'on est dehors, qu'on continue à être dehors, du coup on peut remettre des pas de marche et puis redéclencher une musique qui fait que voilà on va rencontrer quelqu'un d'autre. Ou à la fin de quelqu'un, paf, mettre une petite musique qui fait qu'on respire cinq secondes et que mentalement les gens qui écoutent se disent : bah tiens il y a une page qui se tourne donc je peux poser ma tasse de thé et perdre deux secondes dans la cuisine. »⁷⁶

En définitive, nous avons pu voir que les émissions élaborées, ces émissions narratives et très illustrées radiophoniquement, se distinguent des autres car elles sont beaucoup plus aptes à générer des effets de proximité et des effets de réel chez les auditeurs, que tout autre programme. Cela tient à plusieurs choses : tout d'abord ces émissions bénéficient déjà des préconditions de la radio qui, de par son dispositif, est un média d'accompagnement, et en conséquence un média qui se joute facilement au quotidien et de ce fait rentre dans l'intime des auditeurs ; mais aussi car ces émissions spécifiques, en suscitant l'imaginaire, rentrent encore plus profondément dans la tête et dans l'intimité des auditeurs. Enfin, nous avons pu voir que cet effet de proximité s'accompagne naturellement d'un effet de réel, car les auditeurs ont l'impression d'assister à quelque-chose qui se

75 Entretien réalisé avec Stéphane Ronxin, réalisateur à France Inter, le 16 août 2017 par Marie Mouglin

76 Entretien réalisé avec Stéphane Ronxin, réalisateur à France Inter, le 16 août 2017 par Marie Mouglin

passé en direct, et le visualisent très bien grâce à tout le travail de narration et d'illustrations sonores qui s'évertue à réduire le côté abstrait de l'audio. Et le point culminant de tout cela a été les canulars radiophoniques, qui ont généré si ce n'est des vagues de paniques, au moins des appels téléphoniques aux autorités ou des courriers d'auditeurs offusqués.

B. L'écriture radiophonique

La radio véhicule une information sémantique qui n'est jamais tout à fait pure : la radio ne peut pas se concevoir comme une entité, car elle existe grâce à des émetteurs de son, des consoles, mais surtout grâce à des techniciens et des producteurs... En ce sens, la radio est toujours contaminée par des contraintes techniques qui peuvent altérer ou modifier le contenu initial, mais aussi et surtout par une information esthétique : l'intention et la patte de ceux et celles qui imaginent, construisent et écrivent les émissions et de ceux qui les montent et les réalisent... C'est ce que nous allons étudier aujourd'hui : comment les producteurs et les réalisateurs travaillent le son pour produire des émissions aussi narratives et illustrées, aussi suggestives et immersives pour l'auditeur. De tous les articles universitaires qu'il nous a été donné de consulter, tous ceux qui évoquaient l'écriture du son, ou l'écriture radiophonique... s'accordaient sur un triptyque : voix, musique et bruit. Il y a donc trois états du son : la voix, la musique et le bruit. Or cet ensemble de données forment les contraintes de base du phénomène radiophonique. Ces données justifient la notion d'écriture radiophonique l'ambition qu'on lui prête, et comme dans la pratique de tout art une certaine originalité. Et dans cette partie nous allons donc nous intéresser aux mécanismes radiophoniques qui rendent possibles les effets que nous avons cités plus haut : les paysages sonores et les effets de proximité et de réel.

1. Le grain de la voix

Tout d'abord, nous allons nous intéresser à la voix, et nous allons tenter de voir en quoi la voix enregistrée peut être considérée comme une écriture sonore à part entière.

Lorsqu'il y a enregistrement d'une voix, il y a toujours une transformation, une déformation, voire une déperdition qualitative. Lorsque Pierre Schaeffer étudie et s'intéresse à la voix à la radio⁷⁷, il développe le concept de « dynéma ». Selon lui, toute voix enregistrée est transformée et il distingue deux types de transformations sonores : une transformation intensive et une transformation de caractère. C'est la dynamique de cette transformation qu'il nomme « dynéma » et

⁷⁷ Le Tinnier, F., « Dynamique de la voix enregistrée selon Pierre Schaeffer (1941-1963) », *Entrelacs*, n°11, 2014. Disponible à l'adresse : <http://entrelacs.revues.org/621>

à l'intérieur il voit en trois étapes : l'enregistrement, le dynamophone (nouveau néologisme de sa part, du grec dynamis « force », « puissance » et phone « voix ») c'est-à-dire la dynamique de la voix, et la diffusion à l'antenne. Il considère que tout son, même enregistré en instantané, passe par la case dynamophone. Schaeffer distingue les transformations d'intensité de la voix : en terme de hauteur, si la voix est travaillée par l'animateur ou modulée par le technicien son pour être plus pianissimo ou fortissimo... et en terme de profondeur, s'il s'agit d'une voix prise avec tout un environnement d'éléments sonores autour, comme un plan large au cinéma, ou une voix très profonde, semblable à un gros plan sonore sur la personne qui parle. Schaeffer voit également une grande catégorie de transformation sonore : la transformation de caractère, du caractère de la voix, qui elle aussi se distingue en deux sous-catégories. Il voit la transformation de caractère statique, si l'émission est en direct, et la transformation de caractère dynamique si l'émission est enregistrée, archivée et qu'elle peut donc être retravaillée avant sa diffusion à l'antenne. C'est-à-dire que l'émission étant en « live », le son est statique, le réalisateur et les techniciens ne peuvent pas vraiment ajuster la voix, tout juste moduler son volume et son équilibre. Tandis que dans une émission enregistrée, ils peuvent beaucoup plus jouer sur la voix, couper des silences, en rajouter... avec tout le travail de montage, de mixage... et ainsi modifier la rythmique du discours et ainsi la dynamique de la voix.

Ainsi, pour Schaeffer tout objet sonore est irrémédiablement le résultat d'une transformation sonore : soit artistique (par le producteur, animateur, ou le montage du réalisateur) soit technique (par le travail de modulation du volume, des équilibres, et le mixage du réalisateur et du technicien son). La question se pose donc, de savoir si les journalistes changent effectivement de ton, et de quelle manière, lors de leur passage à l'antenne. Pour le linguiste américain et fondateur de la sociolinguistique moderne, William Labov, tout locuteur module sa manière de parler en fonction de la situation de communication dans laquelle il se trouve, de la position qu'il occupe dans cette situation de communication et du destinataire de son message.

- a. À LA RADIO LA VOIX EST LA SEULE SIGNATURE POSSIBLE, CE QUI A AMENÉ LES STATIONS À DÉVELOPPER UNE VÉRITABLE LOGIQUE AU FIL DE LA JOURNÉE

La voix du présentateur marque beaucoup plus l'auditeur que le contenu de l'émission

Reprenons ce que disait Anne-Marie Houdebine : elle émet l'hypothèse du fonctionnement des récits radiophoniques comme des contes, et travaille sur l'idée d'un art du conteur, de sa voix et de sa « façon de dire »... Pour elle, beaucoup plus que les histoires et le contenu de manière générale, c'est la voix, le personnage-animateur, sa manière de raconter, son style... qui est attendue

par les auditeurs. Elle appuie cette théorie d'une série d'entretiens qu'elle a menée avec des auditeurs, et dont il ressort effectivement que quel que soit le récit, le fond... les auditeurs finissaient par l'oublier. En revanche ce qu'ils n'oubliaient pas c'était celui qui parlait, qui racontait... soit la forme. Tous se souviennent du conteur. Par exemple, le succès et la longévité de *Là-bas si j'y suis* (France Inter, 1989-2014) tient non seulement à son concept, mais aussi à son animateur/producteur Daniel Mermet. L'émission était une quotidienne de 17h à 18h, sociale et pittoresque qui mêlait deux volontés : donner la parole à des inconnus et raconter à l'auditeur une histoire de manière colorée et imagée. Ses émissions portaient par exemple sur « Foot et vaudou au Bénin », « Europe, le mépris des peuples », « Mort d'un coupeur de canne dans un champ de betteraves », « 1er mai 1886, massacre de Chicago », « Un petit boulot, c'est mieux que pas de boulot », « Pour une éducation populaire », « Paris, première grève des manucures chinoises »... Daniel Mermet était lui-même très engagé socialement, et sa manière de conter son émission jonglait entre dénonciation permanente et narration enchantée. On se souvient surtout de sa voix, dont Christophe Deleu a recensé de multiples qualificatifs⁷⁸ : « chaude et pénétrante », « voix velcro qui accroche l'oreille », « tonalité chaude et grave », qui « ondule et enflamme », « qui chuchote et explose soudain dans un éclat de rire généraux »... *Là-bas si j'y suis* de Daniel Mermet avait été conçu à l'origine comme un carnet de voyage, mais l'engagement social de Mermet l'a transformé en émission à caractère politique. Toutefois, tout au long de ses années d'existence, l'émission a su conserver cette ubiquité : un regard politique sur le monde et une narration pittoresque. La volonté de « conter » une histoire à l'auditeur est très perceptible dans les propos de Mermet à l'antenne, il donne un statut de « personnage-héros » aux interviewés et l'émission frise parfois la fiction ou le petit spectacle radiophonique. Il utilise un style oral avec des phrases courtes, un langage familier, mais aussi un style littéraire et très imagé. Dans cette dynamique, la voix de Mermet est aussi un élément fondamental, la voix suffit à l'élaboration d'une émission. Par exemple dans *Nos années Pierrot*, où il rend hommage à l'un de ses amis disparu et où seule sa voix, celle du producteur, est donnée à entendre pendant près d'une heure, et l'auditeur est invité à écouter le conteur radiophonique. Ainsi le conteur est supérieur au récit. Par-là, nous pouvons en déduire que la voix est supérieure au contenu. Or, le discours du conteur, sa voix, sa parole... ce sont d'abord un son, il s'agit donc bien là d'écriture sonore.

La voix est d'ailleurs la seule chose que le présentateur peut moduler pour marquer sa personnalité, il ne peut s'appuyer sur rien d'autre

78 Deleu, C., « Le documentaire radiophonique : un genre marginal... plein d'avenir », *Les Cahiers du Journalisme*, n°7, 2000. Disponible à l'adresse : http://www.cahiersdujournalisme.net/cdj/pdf/07/09_deleu.pdf

En radio, le présentateur ne dispose que de sa prose et de sa prosodie pour nouer une relation avec chacun de ces auditeurs. La prosodie consiste en des modulations de la voix, des modulations d'ordre linguistique qui peuvent affecter les mots, les suites de mots mais aussi des modulations d'ordre paralinguistique comme des variations du débit ou de la ligne mélodique... d'un énoncé. La prosodie est la science qui étudie la hauteur de la voix, sa durée, son intensité, son amplitude, ses ruptures... et qui ainsi permet de déterminer le rythme, l'accentuation, l'intonation... d'une prise de parole. Pierre Bourdieu affirmait lui-même que « la compétence suffisante pour produire des phrases susceptibles d'être comprises peut-être tout à fait insuffisante pour être écoutée »⁷⁹. En effet, au-delà des mots et de leur sens, de la construction des phrases et de la grammaire... c'est au style vocal du présentateur qu'incombe la tâche d'informer l'auditeur et la responsabilité de le fidéliser. Le linguiste franco-canadien Pierre Léon⁸⁰, spécialisé en phonétique, prosodie et stylistique vocale, s'est intéressé au style vocal et au fonctionnement du style vocal, des animateurs de radio, qu'il a appelé « phono-style » : c'est-à-dire la manière de parler des animateurs radios. Il ne s'agit pas d'étudier le langage dans son contenu, dans son fond, mais bien dans sa forme... la dimension non-verbale du langage radiophonique en somme.

Le philologue et linguiste hongrois Iván Fónagy⁸¹ quant à lui, conçoit la production de la parole radiophonique comme un message avec deux encodages successifs. Schématiquement, le message reçoit un premier encodage, qui est de l'ordre de l'encodage linguistique, comme n'importe quelle prise de parole : comment transformer une idée en une séquence de phonème et les organiser avec une grammaire spécifique. Mais en radiodiffusion, le message doit subir un second encodage avant d'atteindre sa cible, le récepteur. Et ce second encodage est para-linguistique : il s'agit de la mise en onde des phonèmes, ou comment le message sonore se greffe sur le message primaire, avant d'arriver au récepteur. « La phrase engendrée par la grammaire passe nécessairement par le modulateur (ou détracteur) qui greffe des messages secondaires sur la phrase » écrit-il. Il prend pour exemple l'allongement d'un mot prononcé à l'oral, comme « énoorme » par exemple, qui permet de montrer à quel point une chose peut être énorme. Ceci peut advenir dans n'importe quel acte de communication orale, et n'est pas exclusif à la radio, en revanche c'est quelque-chose de très important en radio car la radio ne comporte pas d'image. Et d'après Iván Fónagy, les organes de la voix ont la capacité d'imiter les gestes de notre corps. Il envisage les signes vocaux comme des signes gestuels : « des espèces d'interfaces mimétiques dont l'effet pragmatique premier et d'assurer une connexion identificatoire entre locuteur et allocutaire ». En soi, Fónagy recommande de

79 Bourdieu, P., *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

80 Léon, P., *Précis de phonostylistique, parole et expressivité*, Paris, Nathan Université, 1993.

81 Fónagy, I., *La Vive voix, essai de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1991.

considérer le vocal comme une expression non-verbale, qui fonctionne de manière analogique et qui permet de transmettre et de véhiculer des gestuelles physiques (des images, des comportements, des corps, des apparences).

Lorsque Fónagy parle de « connexion identificatoire entre locuteur et allocataire », on peut expliquer cette idée en nous aidant du manuel des chercheurs en communication Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya⁸². Pour eux, le phono-style journalistique se caractérise par un haut degré de mélodicité. Ils considèrent que la mélodicité sollicite au maximum la fusion mimétique : « adressée à l'auditeur, elle [la mélodicité] appelle cette vibration à l'unisson qui donne un sentiment d'unité » écrivent-ils. Ces trois chercheurs s'accordent donc sur une même idée, selon laquelle la mélodicité serait facteur de proximité. En effet, dans le secteur de la radio, la dynamique des voix est très stéréotypée, d'autant plus lorsqu'il s'agit du journal, où le but des journalistes, ou en tous cas ce qui leur est demandé professionnellement parlant, est de s'effacer devant l'information, leur voix ne doit être qu'un écrin pour transmettre l'information, qu'un relais... En avril 2017, Arte Radio a publié un reportage de Victoire Tuaille intitulé « Et là c'est le drame », sous-titré « Pourquoi les journalistes ont tous cet accent ridicule »⁸³ qui traite justement de ce sujet, de l'exagération et de l'articulation excessive, des pauses artificielles et des formules toutes faites de toutes les voix off... qui font que tous les commentaires de reportages se ressemblent. Elle dévoile qu'il y a à la fois une standardisation des journalistes, par leur formation, pour exemple quelqu'un qui a un fort accent provincial sera plutôt dirigé vers la presse écrite ou vers des médias radios locaux, afin d'avoir les personnalités les plus neutres possibles qui présenteront les informations au JT télévisé ou dans les journaux des radios nationales. Mais aussi un formatage de la profession, des professionnels entre eux qui s'imitent et n'osent pas apporter une touche plus personnelle, une chaleur, une couleur à leur commentaire... notamment en interviewant un ex-rédacteur en chef du 20h de France 2, Pascal Doucet-Bon. Alors lorsqu'il s'agit des émissions des programmes, la personnalité des animateurs/producteurs est beaucoup plus recommandée, le but est d'avoir une grille de programme bien distincte avec des empreintes sonores à chaque fois, des animateurs avec un style bien à eux pour porter l'émission et marquer la chaîne. Paradoxalement avec les journaux, les émissions de la grille de programme, avec le style personnel bien affiché et marqueté des animateurs, créent un lien de proximité avec leur auditoire, cette « vive voix » comme on pourrait la qualifier, plus vivante, plus incarnée... Alors que la parole des journaux parlés est très standardisée, très robotisée, toutes homogènes les unes entre elles, même débit, même ton, même rythme, mêmes intonations... seul le

82 Meunier, J.-P., Peraya, D, *Introduction aux théories de la communication – analyse sémio-pragmatique de la communication médiatique*, de Boeck, 2010.

83 Tuaille, V., « Et là c'est le drame », Arte Radio, 06 avril 2017. Disponible à l'adresse : <https://www.arteradio.com/son/61658634/et-la-c-est-le-drame>

timbre de la voix change en fonction des personnes. Cette « vive voix » par laquelle le contenu informationnel passe, crée de la signification, de l'identification sociale.

Mais cette signature se répercute sur toute la station, il s'est donc développé une science des voix

La grille de programmation intègre la radio comme média d'accompagnement et a développé une logique des voix et des styles en fonction de l'heure de la journée. Bien sûr, la prise de parole radiophonique impose à tous les journalistes un phono-style assez standardisé, dans le sens où il faut avoir une parole naturelle, fluide, une bonne articulation, être clair... Mais en dehors de cela, les émissions de programmes autorisent une forme de distinction, de style personnel des journalistes, de création d'image sonore... Car cette image sonore va se répercuter sur l'image de marque globale de la radio. Ainsi, lorsqu'il s'agit des émissions des programmes, les journalistes sont beaucoup plus enclins à se singulariser par leur ton. Procédé qui contribue à la constitution de figures de radio, comme nous l'avons vu un peu plus haut avec Anne-Marie Houdebine. « Les situations de communication radiophoniques et télévisuelles entraînent des types de verbalisations plus ou moins stéréotypées. Le degré de stéréotype varie avec la personnalité du présentateur. Ce dernier peut fort bien créer sa propre batterie de stéréotypes. » écrit Pierre Léon dans son ouvrage précédemment cité. Pierre Léon émet justement l'hypothèse selon laquelle, en dehors des styles des fortes personnalités, il se crée un phono-style propre à chaque genre de radio.

Cette hypothèse se retrouve bel et bien validée par une grande professionnelle de la radio, Laure Adler, ancienne directrice de la radio France Culture (de 1999 à 2005) et productrice d'émissions de radio de type grands entretiens tels que *À voix nue* et *Hors-champs* sur France Culture, et aujourd'hui *L'Heure bleue* sur France Inter. Elle s'est spécialisée dans les émissions d'entretien intimistes, où le producteur – elle en l'occurrence – pose des questions très personnelles aux interviewés, à la manière d'un psychanalyste. Membre du groupe de producteurs tournants de la série de grands entretiens avec des personnalités qui traitent des idées de notre temps, *À voix nue*, Laure Adler a notamment fait des émissions avec Isabelle Huppert en 2006, Jane Birkin en 2007 mais aussi d'autres grandes personnalités dans son émission *Hors-champs* où elle est la seule productrice : Edgar Morin, Michel Vinaver, Jean-Pierre Léaud, Bertrand Belin, Abdellah Taïa, Edouard Louis, Marie N'Diaye, Laura Poitras... Quant à *L'Heure bleue* sur France Inter, elle a déjà invité Philippe Katerine, Mario Vargas Llosa, Virginie Despentes, Bertrand Tavernier, Arnaud Desplechin, Annie Ernaux... Interrogée en 2011 par Caroline Ostermann pour son épisode « La voix

à la radio » issue d'une série d'émissions sur la voix,⁸⁴ elle affirme qu'il y a une dichotomie à la radio entre les voix du matin, les voix du midi, les voix du soir et les voix de la nuit. Avant de poursuivre : « Une voix du matin c'est une voix qui nous donne la pêche pour toute la journée. Une voix de la mi-journée c'est une voix qui nous invite à écouter celles et ceux que la personne a su inviter dans son émission et qui nous laisse vagabonder dans ce sas de temps très étrange qu'est la mi-journée où on ne sait pas très bien comment le temps va basculer et si la journée va se terminer en cauchemar ou en jubilation ». Et « les voix du soir, c'est les voix qui font rêver, les voix qui doivent savoir complètement s'effacer, qui doivent accompagner cette lente descente de la lumière du jour, qui nous font arriver vers des zones opaques où nous pouvons commencer à rêver, à imaginer, à associer... donc à écouter la radio autrement. Et par définition écouter la radio autrement [...] c'est écouter un monologue. Un monologue c'est pas forcément l'exhibition d'un narcissisme, mais c'est au contraire quelqu'un qui va pouvoir dire tout ce qui lui passe par l'esprit et dans la tête. [...] c'est une sorte de monologue intérieur. »

b. MAIS LA RADIO A AUSSI CE POUVOIR MAGIQUE QUI EST DE
RENTREZ DANS L'INTIME BEAUCOUP PLUS RAPIDEMENT QUE
TOUT AUTRE MÉDIA

Ces derniers mots de Laure Adler nous amène à penser la voix comme chemin à travers l'intime. Comme nous l'avons développé plus haut, la radio est le premier média de l'intime, car c'est un média d'accompagnement et plus encore c'est le premier média qui permet de faire quelque chose d'autre en le suivant, et qui s'inclut vraiment dans le quotidien de la personne. Il y a rencontre et conjugaison de deux univers : l'univers radiophonique, sonore et imaginaire de l'émission de radio en question, écoutée, et l'univers physique, matériel, quotidien de la personne qui est en train d'écouter l'émission. L'univers radiophonique se joute à la situation d'écoute de l'auditeur et à ses habitudes. Chose encore plus présente depuis l'apparition des écoutes de podcasts ou en replay, où la personne n'est plus assujettie à un horaire de diffusion mais peut écouter et transporter l'émission partout avec elle et l'écouter dans n'importe quelle situation. Cela a déjà été bien développé en première partie, mais nous voudrions ici, plutôt que de reparler du pouvoir intimiste du média radio, évoquer le pouvoir intimiste de la voix en tant que telle. « C'est par la voix que la conscience s'ouvre à l'inconscient et l'homme à lui-même et à l'autre », écrit Denis Vasse en 1999 dans son ouvrage *L'Ombilic et la voix*. « Écouter quelqu'un, c'est entendre sa voix. Entendre la voix d'un autre, c'est écouter dans le silence de soi, une parole qui vient d'ailleurs... » Patrick Charaudeau,

84 Ostermann, C., « La voix à la radio », *Jusqu'au bout des voix*, France Inter, 28 août 2011. Disponible à l'adresse : <https://www.franceinter.fr/emissions/jusqu-au-bout-des-voix/jusqu-au-bout-des-voix-28-aout-2011>

linguiste français et fondateur d'une nouvelle approche de l'analyse du discours (analyse sémiolinguistique ou analyse sémio-pragmatique) parle d'une « magie de la voix » dans le manuel *Les médias et l'information*, Chapitre 8. Informer dans quelles circonstances – les dispositifs de mise en scène (2005). Lorsque Jacques Chancel, journaliste français et animateur de l'émission quotidienne *Radioscopie*⁸⁵ sur France Inter (de 1968 à 1982, puis de 1988 à 1990), se confie sur cette même radio France Inter au micro de Caroline Ostermann dans l'épisode « La voix à la radio » en 2011 issue d'une série d'émissions sur la voix⁸⁶, il avoue « la voix est bien plus mystérieuse que le visage ». Sur cette même lancée, Colette Fellous, interrogée dans la même émission, confie « la voix a quelque-chose de magique car elle est invisible mais elle retient toute la vie, c'est une vie entière [...] la voix a tout gardé en elle, les blessures, les joies, les façons de réagir dans la vie, de supporter quelque-chose ou au contraire d'être atteint ». René Jentet en pensait la même chose, écrivain, créateur et réalisateur radiophonique, membre de l'ACR dans les années 1970 et récompensé de trois prix Italia, avouait « la voix a une masse, une épaisseur [...] elle raconte comment on est, d'où l'on vient... »⁸⁷

Grâce à l'absence d'image, la radio bénéficie d'une bonne réputation et amène plus facilement les personnes à se confier

La voix, et par extension le témoignage à la radio, semble en effet très propice à la confiance. Lorsque Roland Barthes donna une interview à la revue *Lire* en avril 1973, intitulée « Roland Barthes s'explique », le philosophe, sémiologue, grand auteur du structuralisme et de la sémiologie linguistique et photographique en France, confie « la voix est un organe de l'imaginaire, et avec le magnétophone on peut avoir ainsi une expression moins refoulée, moins censurée et moins soumise à des lois internes ».⁸⁸ Pourquoi ? Car ou plutôt grâce à l'absence d'images. En effet, si à la télévision la voix est dominée par l'image, la radio est le seul endroit où elle est nue. Avec l'absence d'images, l'interlocuteur se livre beaucoup plus facilement à la confession. La radio est une sorte d'effaceur de la timidité culturelle. « Je rentre facilement en contact avec les gens. La radio a une bonne image, même dans les quartiers populaires. C'est moins intrusif que la télévision ou même la presse écrite. »⁸⁹ Confie Mehdi Ahoudig, documentariste radio depuis une dizaine

85 *Radioscopie*, émission culturelle de grands entretiens avec des personnalités de l'époque, créée par Jacques Chancel en 1968 et diffusée à l'antenne de France Inter du lundi au vendredi de 17h à 18h, jusqu'en 1982, puis de 1988 à 1990.

86 Ostermann, C., « La voix à la radio », *Jusqu'au bout des voix*, France Inter, 28 août 2011. Disponible à l'adresse : <https://www.franceinter.fr/emissions/jusqu-au-bout-des-voix/jusqu-au-bout-des-voix-28-aout-2011>

87 Deleu, C., Teste, F., « France Culture a 50 ans ! (1/4) : « René Jentet, une vie de radio » », *Sur les docks*, France Culture, 02 septembre 2013. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks-14-15/france-culture-50-ans-14-rene-jentet-une-vie-de-radio>

88 Barthes, R., *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1999.

89 Morio, J., « Mehdi Ahoudig, une écoute sensible », *Le Monde*, 30 octobre 2015. Disponible à l'adresse :

d'années pour Arte Radio, récompensé de plusieurs prix Europa – Meilleur documentaire radio. « Avec un micro, la frontière est beaucoup plus floue entre le tournage et le non-tournage. La principale difficulté c'est de mettre en forme tous ces moments de vie. Je me méfie de l'empathie que j'essaie d'enlever au montage pour rendre la matière objective » explique-t-il.⁹⁰ Sur le terrain il a tendance à aller bien au-delà du simple reportage et mixe quantité d'ambiances sonores pour accompagner ses interviews. Il a été récompensé en 2010 pour son enquête *Qui a connu Lolita ?* co-produit avec Arte Radio et Radio Grenouille, qui traitait de la découverte en janvier 2009 de Lolita et de ses deux filles, mortes dans leur appartement à Marseille. Alors que le drame a fait la Une des médias avant de retomber dans l'oubli aussi vite qu'il était apparu, l'enquête de Mehdi Ahoudig, avec Anouk Batard, dépasse le fait divers et cherche à faire entendre la richesse et la contradiction d'un quartier et d'une ville. En 2011 il reçoit également un prix pour le webdocumentaire *À l'abri de rien* réalisé avec Samuel Bollendorf, une enquête sur le mal-logement en France. Dernièrement en 2015, il a obtenu le Prix Europa Meilleur documentaire radio européen 2015 et le Prix Grandes Ondes 2016 du Meilleur documentaire au festival de Brest, pour son documentaire *Poudreuse dans la Meuse*. En France, la Meuse détient le record de la consommation d'héroïne et interroge pourquoi autant de trafics et de « défonce » en zone rurale. Pour autant, les voix résistent bien. Elles disent beaucoup plus de choses que les visages. Elles habitent l'espace. On peut maquiller les visages, mais les voix... on entend les hésitations, les fragilités, les scories⁹¹ avant de dire un mensonge...

D'un point de vue sociolinguistique, la voix est aussi éminemment pénétrante et elle peut provoquer des réactions physiques très directes

Pour Bernadette Bricout, spécialiste de la voix, professeure de littérature orale, chercheuse au CNRS et spécialiste des contes, la voix est très particulière et lorsqu'elle conte bien les choses, elle devient érotisante. Dans l'émission *Le Temps d'un bivouac*, émission de voyage et d'aventure, du 06 juillet 2017 sur France Inter⁹², elle répond au micro de Daniel Fiévet : « Le conte est une parole de nuit. Et on dit que raconter un conte à quelqu'un c'est lui faire l'amour. Ce qui veut dire que vous avez par exemple des sociétés, chez les Dogons par exemple, au Mali, où il est interdit de raconter des contes entre le frère et la sœur à n'importe quel âge, entre la mère et le fils quand il a été circoncis, entre le père et sa fille lorsqu'elle est nubile. Parce qu'on pense que raconter un conte

http://www.lemonde.fr/televvisions-radio/article/2015/10/30/mehdi-ahoudig-une-ecoute-sensible_4800411_1655027.html

90 Morio, J., « Mehdi Ahoudig, une écoute sensible », *Le Monde*, 30 octobre 2015. Disponible à l'adresse : http://www.lemonde.fr/televvisions-radio/article/2015/10/30/mehdi-ahoudig-une-ecoute-sensible_4800411_1655027.html

91 Parties inutiles, mauvaises, déchets...

92 Fiévet, D., « Il était une fois... les contes », *Le Temps d'un bivouac*, France Inter, 06 juillet 2017. Disponible à l'adresse : <https://www.franceinter.fr/emissions/le-temps-d-un-bivouac/le-temps-d-un-bivouac-06-juillet-2017>

c'est une manière de mettre la vie au monde. »

Plus encore, on voit aujourd'hui une tendance qui a envahi Youtube, plate-forme initialement destinée aux vidéos et par conséquent à l'image, mais qui met la voix et les sons au cœur du dispositif : l'ASMR pour Autonomous Sensory Meridian Response. Il s'agit d'enregistrements de sons doux, répétitifs, censés entraîner la détente et le calme intérieur. La couverture médiatique qui est faite sur ce sujet ne cesse de parler d'orgasme auditif ou d'orgasme pour le cerveau, de fétichisme sonore... Ce phénomène est qualifié de « newest genre of porn », « just women whispering at you » dans un article de The Cut du 16 octobre 2014⁹³. Ces vidéos sont victimes d'un vaste succès, la chaîne Gentle Whispering ASMR compte 986 000 abonnés, ASMR Darling en compte 816 000, Gibi ASMR 371 000, Pelagea ASMR 248 000, ASMR Glow 209 000... Chuchotements, bruits de pages de livre, sachets en plastique froissés, tapin (tapotement des doigts), crépitements d'un feu, tintement de glaçons, frottement d'une brosse à cheveux, bruits de bouche... Voici le registre des sons que l'on retrouve dans ces vidéos, enregistrées avec des micros ultra-perfectionnés, des micros binauraux, qui permettent plus de réalisme en générant profondeur et relief aux sons. L'auteur de l'article en question, Jessica Roy fait un parallèle avec le « POV porno », c'est-à-dire « the type where the actors look directly into the camera so the viewer feels like they're actively engaged in the activities taking place onscreen ». Une première étude, pionnière sur le sujet, va dans ce sens « Sensory Meridian Response (ASMR) : a flow-like mental state », réalisée en 2015 par l'université de psychologie de l'université Swansea (Royaume-Uni), avoue elle-même que les scientifiques n'ont à ce jour pas encore tout à fait bien réussi à cerner ce qu'il se passait dans le cerveau « à ce jour, on ne dispose d'aucune exploration scientifique rigoureuse de l'ASMR, ni des conditions qui déclenchent l'état ASMR ou y mettent fin ». L'étude a toutefois réalisé une enquête de terrain avec 475 volontaires, dont 82% d'entre eux affirment regarder ce genre de vidéos dans le but de rechercher le sommeil. L'hypothèse globale de ces scientifiques étant que les conditions de l'ASMR génèrent des sécrétions d'endorphines, qui sont elles-mêmes responsables de la sensation de bien-être. Le neurologue Pierre Lemarquis, a été lui-même interrogé sur ce phénomène⁹⁴ et a confié que l'oreille était un récepteur surspécialisé et que « dans le cerveau, il y a plus de neurones pour le son que pour tous les autres sens réunis », ainsi « les ASMR caressent littéralement notre cerveau ».

Et c'est grâce à toutes ces préconditions que les grands entretiens radiophoniques ont pu

93 Roy, J., « The Newest Genre of Porn Is Just Women Whispering at You », The Cut, New York Magazine, 16 octobre 2014. Disponible à l'adresse : <https://www.thecut.com/2014/10/newest-porn-genre-women-whispering-at-you.html>

94 Lepoiteux, D., « Pourquoi les vidéos ASMR vous plaisent tant », Slate, 30 mars 2017. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/141830/videos-asmr-frisson-cerveau-neurosciences>

voir le jour et offrir aux auditeurs des témoignages inédits

Nous en venons maintenant à aborder le sujet des grands entretiens en radio. Tout d'abord, quelle est la différence entre une interview (anglicisme synonyme d'entretien) et une conversation ? Danielle Laroche-Bouvy y répond dans son chapitre « L'interview radiophonique : le modèle José Artur », paru au sein de l'ouvrage de Patrick Charaudeau.⁹⁵ Dans une conversation tous les individus sont des participants, sinon de fait, au moins de droit. S'ils ne participent pas réellement, au moins ils en ont le droit, il y a un rapport d'égalité. Ensuite ils peuvent s'autocensurer... Tandis que dans une interview, il y a un rapport hiérarchique. On accorde plus de privilège à l'interviewé, étant donné que par définition c'est la personne qui intéresse le public. On le laisse achever ses phrases, dire tout ce qu'il a à dire d'oral... En face de lui, l'animateur/producteur incarne le caractère formel de l'entretien, l'instance qui distribue la parole. Il n'y a pas de risque de parole simultanée et de chevauchement dans la prise de parole, comme dans une conversation, car on sait que ce serait inaudible pour les auditeurs.

La genèse de l'entretien radiophonique, en France en tous cas, tient à Jean Amrouche, journaliste radio d'émissions littéraires. Il a notamment interviewé Bachelard, Barthes, Morin, Merleau-Ponty... et est considéré comme l'inventeur d'un genre radiophonique nouveau avec la série en 1946 de ses Entretiens (André Gide, Paul Claudel, François Mauriac...). Ce genre qu'il invente dans les années 1950 ne se veut pas une simple transposition de l'interview journalistique à la radio. Jean Amrouche, également homme de lettres et écrivain, cherche à faire des émissions littéraires vraiment radiophoniques. Or une émission littéraire repose sur d'autres exigences que l'interview, son but principal est de présenter les œuvres à un large public, atteindre un public plus large que celle du livre. Il décide alors d'inclure des lectures d'extraits, soit par les auteurs ou par des comédiens, et un discours d'accompagnement pédagogique, à la fois informatif et critique. Il reste qu'il y a des interviews proches de la conversation naturelle : animées, avec beaucoup de spontanéité dans l'expression... des interviews mimétiques : dans le consensus, l'accord, la ressemblance, la séduction... et des interviews agonales : dans la compétition, les rapports de force. Selon Philippe Lejeune, universitaire, essayiste et sociologue « peu importe le savoir de l'intervieweur, ce qui compte à chaque fois c'est son « savoir-faire » car c'est à partir de cela que sera évalué le degré de révélation qu'il produit »⁹⁶. Toutefois, et comme le remarque Christophe Deleu dans l'un de ses ouvrages : « Donner la parole n'est pas une fin en soi, cet acte n'a de sens que

95 Charaudeau, P., *et alii, Aspects du discours radiophoniques*, Didier Érudition, 2000.

96 Lejeune, P., « La voix de son maître », *Littérature*, n°33, 1979, pp. 6-36. Disponible à l'adresse : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1979_num_33_1_2092

s'il s'inscrit dans l'élaboration d'une œuvre radiophonique, une volonté de « faire œuvre ».⁹⁷

En définitive, nous pouvons conclure que la voix est une écriture radiophonique. Elle est systématiquement transformée à travers le processus d'enregistrement. Encore aujourd'hui, même si le matériel est beaucoup plus perfectionné qu'aux débuts de la radio, la technique continue de transformer quelque-peu les voix. Mais cette déformation de la voix est aussi quelque-chose que le producteur / animateur peut se réappropriier et sur laquelle il peut travailler afin d'y apposer son style. Le grain de la voix est d'autant plus important qu'il s'agit là de la seule signature sur laquelle il peut travailler en tant qu'animateur de radio. Et pour plusieurs raisons à la fois psychologiques et physiologiques, la parole représente une véritable voie vers l'intime des auditeurs, elle représente donc un très grand pouvoir dans la gorge du producteur, pour renforcer l'intentionnalité narrative et immersive de son émission.

Toutefois, la voix et la parole ne sont pas les seuls véhicules de la radio. Ces ingrédients sont intriqués de bruitages et de musique... Et c'est ainsi que se créent des espaces sonores radiophoniques. « La voix humaine n'occupe pas tout l'univers sonore. Il reste le monde à faire entendre, il reste tout ce qui peut être ressenti sans qu'un seul mot soit prononcé, tout ce qui gagne à n'être point nommé. » Écrivait Pierre Schaeffer dans son chapitre *Notes sur l'expression radiophonique* (1944) dans *Machines à communiquer* de 1970.⁹⁸

2. L'écriture du son

Pour l'essentiel, la radio est fondée sur deux opérations techniques : l'enregistrement d'un univers sonore et sa diffusion à des milliers d'auditeurs. Ces deux opérations peuvent même être fusionnées en une seule, lors d'un direct. «Musics are the primary codes of radio, from which listeners draw meanings” Stephen Barnard (Studying Radio, Arnhold, 2000). Toutefois, étant donné que notre étude ne se limite pas aux émissions illustrées, mais à toutes les émissions « narratives » et « immersives », y compris les émissions de purs entretiens, sans intervention d'élément sonore extérieur au studio... nous rajouterons à ce triptyque fondateur, d'autres facteurs ou ingrédients permettant la fabrication ou création d'univers et de paysages sonores à part entière : le travail du montage, le rythme, le mixage et le récit.

a. LA PRISE DE SON DU RÉEL S'ACCOMPAGNE TOUJOURS D'UN

97 Deleu, C., « Le documentaire radiophonique : un genre marginal... plein d'avenir », *Les Cahiers du Journalisme*, n°7, 2000. Disponible à l'adresse : http://www.cahiersdujournalisme.net/cdj/pdf/07/09_deleu.pdf

98 Antoine F., « A la recherche (désespérée) des univers sonores radiophoniques », *Médiatiques*, n°29, 2002. Disponible à l'adresse :

https://www.researchgate.net/publication/293332345_A_la_recherche_des_univers_sonores_radiophoniques

TRAVAIL DE RETOUCHES

Une écriture radiophonique combine nécessairement plusieurs éléments : l'enregistrement de sons et de voix. Lorsque nous avons conçu notre corpus documentaire, nous nous sommes intéressés aux émissions qui comportent en elles une empreinte sonore du réel. Il peut s'agir d'empreintes sonores du quotidien dans les émissions de reportages ou de documentaires ; mais aussi d'empreintes sonores de personnages dans les émissions d'entretiens. Quoiqu'il en soit, l'enregistrement de sons en extérieur ou d'une voix lors d'une interview relève de l'instantanée en photographie ou de la caméra-vérité au cinéma. À chaque fois le travail ne s'arrête pas là, il y a un tri, une sélection à faire et entrent en jeu le travail du réalisateur, la découpe, la sélection des éléments, le montage, le mixage. Si ces enregistrements sont des instantanées, ils ne relèvent en revanche jamais, ou pratiquement jamais, de la spontanéité.

La prise de son n'est jamais totalement hasardeuse, elle fait l'objet d'une préparation en amont : d'une écriture sans pour autant aller jusqu'au scénario

Tout enregistrement de sons ou de voix, exige toujours une préparation à l'avance, et relève de quelques artifices, de mises en scène, de positionnement du micro, de questionnements du journaliste... Toutefois il ne s'agit jamais de texte écrit, d'enregistrement ou d'oralisation d'un texte, d'un dialogue écrit. Il en va de même pour le reportage et le documentaire, qui sont construits comme une fiction avec un montage, une réécriture du réel réalisée a posteriori en studio.

Voici comment Stéphane Ronxin, réalisateur sur deux sagas documentaires d'Aurélie Charon à France Inter, *Une Série française* et *Underground Democracy*, décrivait le processus de création et de fabrication de ces émissions : « Ce qui est important dans les documentaires d'Aurélie c'est la qualité d'abord des intervenants [...] rechercher les gens [...] ça demande beaucoup de travail, d'écoute et après ne garder que les bons. Souvent on en a plusieurs mais qui se répètent et peut-être qu'il y en a un qui va être mieux que l'autre, alors que les expériences ne sont pas toutes aussi profondes ou dures. Mais on ne va garder que celui qui se raconte le mieux quand même. Mon travail avec Aurélie c'est : on se met d'accord sur comment on veut organiser l'émission, comment on veut l'équilibrer à savoir [...] que sur une heure d'émission [...] il faut qu'on arrive à varier les intervenants, qu'elle existe mais pas trop, car c'est toujours un peu ennuyeux quand on veut avoir des « vrais gens ». [...] le truc c'est que les gens se racontent eux, et pas que nous on termine leurs phrases. Ce qui est vrai c'est que des fois quand on rencontre quelqu'un qui n'a rien à vendre, comme un môme qui habite à Marseille ou une jeune étudiante qui habite à Lyon, elle n'a rien à vendre que son début d'expérience donc elle ne sait pas comment être efficace pour le raconter plus vite, c'est à nous après de faire beaucoup de montage. Et Aurélie me ramenait ça, il y avait deux atta

pro qui scriptaient, donc ils faisaient un premier travail de tamisage quoi, de voilà ce qu'on a et ils le re-racontaient à Aurélie qui était peut-être passée à autre chose parce que ça faisait deux mois qu'elle avait interviewé la personne en question, ou deux semaines, mais comme elle en a interviewé trois depuis et fait quatre émissions... »⁹⁹ Stéphane Ronxin n'accompagnait jamais Aurélie Charon lors de ses reportages, il ne faisait jamais le travail d'un preneur de son, la documentariste partait seule sur ses terrains d'exploration, avec un appareil d'enregistrement et lui ramenait le tout. « J'aidais à finir le montage et à faire le nettoyage, et avec Aurélie on se disait : cette personne à ce moment-là, qui va être suivie de cette personne, et on retrouvera la première après... parce que des fois ça pouvait être des thèmes qui étaient tirés et qu'on retrouvait selon certains participants qui allaient bien ensemble et qui se complétaient bien. »¹⁰⁰ Tout en précisant « cette façon de faire le tri c'était une fois que tout était scripté ». ¹⁰¹ Ce qui prouve bien, dans la bouche d'un professionnel, qu'il y a un vrai travail d'écriture et même de réécriture, par la retranscription de la prise de son, et ensuite un nouveau travail d'écriture afin de penser et de composer la construction de l'émission.

Puis le son collecté ne reste jamais brut, il est taillé, coupé, retravaillé, mixé...

Comme l'évoquait Stéphane Ronxin lorsqu'il parlait de la productrice qui revenait avec une quantité de rushes, d'enregistrements bruts, de « bonbonne de liquide », il y a ensuite tout un travail de sélection, de nettoyage, de montage et de mixage qui est opéré à l'intérieur, afin d'en retirer la substantifique moelle. Le son est une matière et comme toutes les matières il a ses sculpteurs. Daniel Deshays, auteur de l'ouvrage *Pour une écriture du son*, questionne justement les différents gestes et moments de la création sonore. Il est également concepteur sonore pour des pièces de théâtre, des films, essayiste et professeur à l'école Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre. Au fil de sa réflexion sur l'écriture sonore, il considère que ce geste créatif réinvente le réel en proposant de nouvelles formes et de nouvelles structures, et que l'écriture sonore est un processus créatif qui se déploie sur deux niveaux.¹⁰² Le premier niveau revient aux opérations de réductions et de transformation du matériau sonore, car « le sonore arrive toujours trop plein, trop riche, surchargé ». Il faut donc trier, choisir, croiser... dans cet « excès d'information » pour en retirer des objets sonores adéquats pour la création et reconfigurer le réel, créer un nouveau réel.¹⁰³ En effet, selon lui, « en traitant le son, en le mixant [le concepteur sonore] fait acte de réécriture

99 Entretien réalisé avec Stéphane Ronxin, réalisateur à France Inter, le 16 août 2017 par Marie Mougins

100 Entretien réalisé avec Stéphane Ronxin, réalisateur à France Inter, le 16 août 2017 par Marie Mougins

101 Entretien réalisé avec Stéphane Ronxin, réalisateur à France Inter, le 16 août 2017 par Marie Mougins

102 Deshays, D., *Pour une écriture du son*, Klincksieck, Paris, 2006.

103 Deshays, D., *Pour une écriture du son*, Klincksieck, Paris, 2006.

d'un réel ». Le second niveau selon lui revient au développement d'une sensibilité afin de percevoir dans cette captation sonore d'une réalité inorganisée, sale et imprévisible, toutes les possibilités pour « décaler le réel dans le but de rendre plus lisible [les] simulacres de réalité. » Pour Daniel Deshays, le créateur sonore doit garder en tête cette notion d'écart.¹⁰⁴ Les réalisateurs ont alors recours à l'utilisation de musiques, de bandes sonores pour appuyer le récit. « Avec *Affaires Sensibles* on a tendance à vouloir beaucoup soutenir la narration par de l'habillage. Il y a plusieurs envies mais l'idée première c'est : en tant qu'auditeur qu'est-ce qui me parle ? Qu'est-ce qui ne me parle pas ? Du bruit, pas du bruit, du bruit au premier plan, du bruit loin, de la musique à la place de l'ambiance, l'ambiance très forte, pourquoi l'ambiance très forte, la musique très soutenue rythmiquement ou pas... ? »¹⁰⁵

Cela illustre bien toutes les questions que peuvent se poser les réalisateurs de radio, comme Stéphane Ronxin, pour soutenir une narration. Dans les sagas documentaires sur lesquelles il a travaillé, il y avait une tendance particulière à superposer les voix des personnes interviewées et de la musique ou des bandes sonores. Pour lui il s'agit d'une « sorte d'ombre ou de lumière particulière » qui « essaye d'appuyer mais pas d'écraser » la narration.¹⁰⁶ Selon lui, « si on ne met rien ça fait tout de suite ce qu'on appelle un effet tunnel. Donc ce n'est pas qu'on s'emmerde mais on va décrocher plus vite. Donc de temps en temps ça rythme, ça appuie... »¹⁰⁷ En soit la construction sonore d'une émission, surtout d'une émission longue, à l'inverse des flashes d'infos, est intrinsèquement liée à l'idée que la radio est un média d'accompagnement, que l'auditeur peut très vite passer à autre chose, et donc à cette nécessité de garder son attention en ayant recours à de la musique, à un tempo sonore derrière. Toutefois, il précise également que dans son choix musical il « évite tout ce qui est très chargé rythmiquement »¹⁰⁸ et adopte plutôt la technique de « démarrer avec une musique et quand l'oreille l'a comprise, on l'écrase un peu, mais elle est toujours là. L'idée c'est que quand on doit la faire disparaître, il ne faut pas que ça nous prenne techniquement beaucoup de temps. Et il ne faut pas qu'elle disparaisse d'un coup parce que l'oreille ne va pas comprendre pourquoi il n'y a plus rien, et surtout pourquoi il n'y a plus rien brusquement. »¹⁰⁹ Il précise également « on peut terminer une musique ou une ambiance par un bruit, un bruit de porte, un bruit de voiture... Par exemple chez Aurélie ça marchait souvent ça, les bruits de mouvements qui font qu'à la fin d'une interview ou d'un témoignage on va avoir une espèce de bruit de

104 Deshays, D., *Pour une écriture du son*, Klincksieck, Paris, 2006.

105 Entretien réalisé avec Stéphane Ronxin, réalisateur à France Inter, le 16 août 2017 par Marie Mougins

106 Entretien réalisé avec Stéphane Ronxin, réalisateur à France Inter, le 16 août 2017 par Marie Mougins

107 Entretien réalisé avec Stéphane Ronxin, réalisateur à France Inter, le 16 août 2017 par Marie Mougins

108 Entretien réalisé avec Stéphane Ronxin, réalisateur à France Inter, le 16 août 2017 par Marie Mougins

109 Entretien réalisé avec Stéphane Ronxin, réalisateur à France Inter, le 16 août 2017 par Marie Mougins

mouvement qui suggère que là on a fini avec cette personne-là et on passe à une autre personne. »¹¹⁰

En création radiophonique, il ne peut y avoir de dissociation entre la création et la réalisation, entre l'idée et la mise en forme. Yann Paranthoën avait tendance à fabriquer avant toute chose le fond, le sonore n'était pas décoratif, ce n'était pas du coloriage, mais de la matière. « En général les gens partent d'un récit, se lancent dans une démarche un peu intellectuelle. À la radio on entend les gens s'exprimer sur une bande magnétique, mais ils ne se servent pas de la bande magnétique comme matière. »¹¹¹ Or selon lui, « l'expression radio doit naître des sons, ce qui suppose qu'il y ait des sons au départ, qu'on se soit livré à une sorte d'extraction dans la réalité sonore, qu'on ait extrait un bloc sonore là où va naître l'expression. Il ne faut pas venir avec un écrit. Sinon, ce qu'on appelle expression sonore ne sera qu'une illustration de texte et n'aura qu'une fonction illustrative. »¹¹² Pour se faire, Yann Paranthoën travaillait sans script, il tournait tout le temps sans casque sur les oreilles car le casque officialiserait trop l'enregistrement, sans jamais regarder les aiguilles de ses niveaux, pour la même raison (il tournait donc toujours avec un niveau moyen). Tourner en continu lui permettait selon lui de capter la spontanéité. Et il n'avait jamais de script car il craignait qu'il cherche ensuite à trop y correspondre et que cela conditionne son montage. « C'est la matière qui décide, il faut faire confiance à ce qui arrive »¹¹³ dit-il lors d'une intervention à l'INSAS, Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et techniques de diffusion, de Bruxelles, en 2002. « Pour avoir du spontané il faut forcément voler un peu, mais après au montage il faut respecter la personne »¹¹⁴ car elle a dit des choses en n'ayant pas forcément réellement conscience qu'elle était enregistrée.

b. ET TOUT CE TRAVAIL DE MONTAGE ET DE MIXAGE EN AVAL
PEUT ÊTRE AUSSI IMPORTANT QUE L'ÉCRITURE EN AMONT
POUR FAIRE UNE CRÉATION RADIOPHONIQUE

Ce travail technique, dont le réalisateur est responsable permet de donner à une émission radiophonique son rythme approprié, de lui créer son propre espace. En ce qui concerne la musicalité... tout ceci se fait avec des alternances d'intensité, d'intonation, de rythme, mais aussi avec des ruptures... Ainsi dans l'entretien qu'il donna à France Inter dans l'épisode « La voix à la radio » de la série d'émissions *Jusqu'au bout des voix*, l'écrivain, poète, animateur et producteur

110 Entretien réalisé avec Stéphane Ronxin, réalisateur à France Inter, le 16 août 2017 par Marie Mouglin

111 Deleu, C., *Les Anonymes à la radio. Usages, fonctions et portée de leur parole*, Bruxelles, De Boeck, 2006.

112 Paranthoën, Y., *Propos d'un tailleur de son*, Phonurgia Nova, 2002.

113 Thomas, X., « Au fil du son – Hommage à Yann Paranthoën », Radio Grenouille, 13-16 décembre 2007. Disponible à l'adresse : <http://www.radiogrenouille.com/antenne/thematiques/au-fil-du-son-hommage-a-yann-paranthoën/>

114 Thomas, X., « Au fil du son – Hommage à Yann Paranthoën », Radio Grenouille, 13-16 décembre 2007. Disponible à l'adresse : <http://www.radiogrenouille.com/antenne/thematiques/au-fil-du-son-hommage-a-yann-paranthoën/>

d'émissions de radio Alain Veinstein¹¹⁵ avouait « C'est le silence qui est le moteur, la voix vient du silence. » et « il faut savoir écouter les voix, pas les mots. On écoute un paysage sonore, c'est ça qui peut faire surgir des émotions, peu importe les mots qui sont prononcés, la vérité elle est dans la musique, elle n'est pas dans les mots. » Et « Le silence est le refuge de la singularité, c'est ce qui provoque l'émotion, c'est ce qui provoque le désir. » Disait encore Alain Veinstein. Plus encore, l'esthétique sonore de la voix ne réside pas simplement dans le seul fait d'enregistrer puis de retransmettre un message oral : tout le jeu tient dans la manière dont on considère la matière orale, tout comme un peintre jouerait avec la couleur.

Les émissions de Collin et Mauduit, un exemple de rythme, de narration et d'émissions très illustrées

Ce travail acharné sur la voix, comme élément sonore, est la marque de fabrique de Philippe Collin et Xavier Mauduit : deux producteurs et animateurs de radio de France Inter, réputés pour leur ton à la fois sophistiqué, érudit, piquant et loufoque. C'est à la rentrée 2005 que les auditeurs de France les ont découverts. Tout juste trentenaires, étudiants en Histoire, rencontrés lors de leur service militaire, ils se font repérer sur la grille d'été avec *Comme un ouragan*. Puis le duo récréatif et stimulant décroche *Panique au Mangin Palace*, une bombe sonore, complètement foutraque, un délire collectif au cours duquel un thème d'actualité est traité et malaxé à travers un florilège d'extraits de chansons, de publicités, de répliques-cultes de la télévision ou du cinéma, d'archives et de commentaires... L'émission a existé de septembre 2005 à juin 2010, elle était diffusée tous les dimanches en direct entre 11h et 12h et abordait des thèmes comme « Tu es fantôme... », « Tu es bistrot... », « Tu es métro... », « Tu es football... » etc. En 2010, ils quittent le week-end pour récupérer une case de l'après-midi, du lundi au vendredi, *5/7 Boulevard*, devenu *Downtown* à la rentrée 2011, du lundi au vendredi de 17h à 19h, un magazine culturel où ils recevaient des invités comme Sofia Coppola, Philippe Starck, Ken Loach, Raoul Peck, Isabelle Carré et Isabelle Huppert, Sylvie Testud et Juliette Gréco, Michel Pastoureau et Antoine Compagnon... L'émission a commencé sur les chapeaux de roue, pour faire face au départ de Nicolas Demorand, qui animait cet horaire, de France Inter pour Europe 1. Un pari réussi par les deux compères, car en termes d'audience, le *5/7 Boulevard* arrivait en deuxième position avec une moyenne de 1 300 000 auditeurs depuis septembre 2010, derrière RTL mais devant Europe 1 (qui avaient toutes les deux, sur cette même tranche horaire, respectivement 1 474 000 et 1 093 000 auditeurs). Leur travail est exigeant jusqu'au moindre détail, fignant la moindre phrase... jusqu'à la fabrication du spot auto-

115 Ostermann, C., « La voix à la radio », *Jusqu'au bout des voix*, France Inter, 28 août 2011. Disponible à l'adresse : <https://www.franceinter.fr/emissions/jusqu-au-bout-des-voix/jusqu-au-bout-des-voix-28-aout-2011>

promotionnel : *La Touche de Collin et Mauduit*, diffusé chaque matin juste avant le journal de 8h. Une pastille facétieuse et extravagante qui teasait le soir. « Au début, nous nous sommes amusés à créer un petit film sonore absurde de deux minutes. Le succès de l'opération nous a dépassés : cette pastille très exposée dure désormais deux minutes, et nous a valu de nombreuses propositions au cinéma et à la télé. » Avouent-ils dans une interview donnée à *Télérama* en 2011.¹¹⁶ Et justement depuis 2012, le duo récréatif et stimulant a cédé à la télévision et produisent l'hebdomadaire *Personne ne bouge !*, le magazine de pop culture, avec toujours un ton humoristique et décalé propre au duo, diffusé le dimanche sur Arte.

Les émissions de Collin et Mauduit ont le don de réinventer la radiophonie, ce sont des créations sonores authentiques, des mini-films. Après trois saisons de *5/7 Boulevard – Downtown*, ils décrochent une émission hebdomadaire tous les samedis et en font un passionnant road trip radiophonique retraçant l'histoire culturelle du pays de l'Oncle Sam : *Si l'Amérique m'était contée*. L'émission a fait deux saisons, de 2013-2014 à 2014-2015, avec des sujets comme « The White House : dans les coulisses de la Maison Blanche, du majordome au président », « Jackie Kennedy, éternelle icône des États-Unis », « Wall Street – Dollars, sex and drugs », « Sport et spectacle aux États-Unis – NBA, Yankee stadium et Super Bowl », « Cops, FBI et Police Academy – La figure du flic aux États-Unis », « Universities of America – Campus, fraternité et excellence », « Superman, X-Men, Batman... Super-héros et Super-Ambassadeurs des États-Unis d'Amérique », « Soda et burger – Comment le fast-food raconte l'histoire sociale des États-Unis ? », « Chicago, Illinois – De Hugh Heffner à Barack Obama », « Martin Luther King, Malcom X : En quoi sont-ils le yin et le yang du rêve afro-américain ? » et des émissions focus sur des personnalités qui ont marqué la mythologie des USA comme Marilyn Monroe, Elvis Presley, James Dean, Michael Jackson, Madonna, Robin Williams... Comme le titre l'indique, l'émission est un objet radiophonique hybride, à mi-chemin entre le conte et le documentaire, qui mêle allégrement témoignages, anecdotes surprenantes, chansons et archives sonores, le tout entremêlé harmonieusement pour recréer un monde. Une émission plus pédagogue et moins farceuse que les précédentes, mais sans pour autant perdre de son panache. « Ce qu'on aime surtout, c'est raconter des histoires » confie Xavier Mauduit dans une interview donnée au *Parisien*.¹¹⁷ « Quand je dis : Il était une fois, c'est bien cela » complète Philippe Collin, « on va raconter une histoire américaine pendant 55 minutes ».¹¹⁸ Et pour se faire, ils ont recours à une signature sonore unique : un ton ironique, de l'humeur et de l'humour, mais aussi un fond très fouillé et un montage rythmique très nerveux. Une

116 Le Saux, L. « Leur ton est précieux », *Télérama*, 07 mai 2011.

117 Merle, S., « Collin et Mauduit rêvent d'Amérique », *Le Parisien*, 24 juin 2013.

118 Merle, S., « Collin et Mauduit rêvent d'Amérique », *Le Parisien*, 24 juin 2013.

radio cinématographique et joyeusement foutraque. « On est convaincu que la radio crée des images dans l'imaginaire des auditeurs, et il y a autant d'images que d'auditeurs, c'est ce qui est génial » confiait Mauduit dans cette même interview.¹¹⁹

La prise de son et la mise en onde, au-delà de procédés techniques, peuvent relever d'une véritable intention artistique

L'auteur radiophonique est soumis à des impératifs techniques. La prise de son est un élément central de la construction radiophonique et impacte autant la mise en forme sonore et artistique que le projet intellectuel et culturel. L'attention au son trouve sa plus haute expression dans les enregistrements extérieurs. La prise de son est une construction, elle met en tension des impératifs de pragmatique conversationnelle et des impératifs de langage radiophonique. Ainsi l'enregistrement d'une séquence parlée se doit d'être précédée ou suivie de l'enregistrement d'une ambiance afin de permettre ensuite un mixage. C'était notamment la technique de Yann Paranthoën, pour donner une couleur à ses entretiens, il interviewait la personne au calme, et l'enregistrement en action, au travail... puis mixait les deux bandes l'une sur l'autre. La mise en onde relève du travail du réalisateur, et elle est comparable à la mise en scène ou à la mise en image. Tout comme pour le tournage d'un film, il faut procéder à un découpage, séparer les éléments de l'ensemble : l'ambiance sonore, les dialogues enregistrés par les comédiens ou les anonymes interviewés, les prises de sons en direct... Pour Lionel Richard, c'est véritablement « par le montage que passent les intentions de l'auteur ».¹²⁰ Le montage ce n'est pas simplement écouter et sélectionner les enregistrements mais déterminer des niveaux de lecture d'une histoire radiophonique qui déterminent la construction de l'émission. Et dans le cadre des émissions qui nous intéressent, le montage représente une technique fortement utilisée à la radio à des fins artistiques. René Farabet, a beaucoup travaillé sur les problèmes du montage radiophonique et sa « fonction poétique » dans son article « La radio – un art de l'espace sonore », publiée dans la revue *L'Arc* n°50 en 1972. Il utilise à ce sujet une image fortement expressive : le montage permet de « tricoter du sens en jouant avec les différentes substances phoniques. » Il est donc porteur de l'essentiel de la « création » : il « sert à provoquer l'émergence du sens, à « resserrer ». » écrit Glevarec¹²¹. Mais bien après le montage, le travail n'est pas terminé, il reste une dernière opération, non négligeable et pas toujours soignée : le mixage. Ainsi, un enregistrement en extérieur provoque nécessairement un changement plus ou moins grand

119 Merle, S., « Collin et Mauduit rêvent d'Amérique », *Le Parisien*, 24 juin 2013.

120 Richard, L., « De la radio et de l'écriture radiophonique », *SEMEN Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 1985. Disponible à l'adresse : <https://semen.revues.org/3733>

121 Glevarec H., *France Culture à l'œuvre : Dynamique des professions et mise en forme radiophonique*, CNRS Éditions, 2001.

de la répartition stéréophonique des sources sonores. Le chef-opérateur du son est alors amené à resserrer les voies gauche et droite, voire à les inverser s'il a été décidé qu'il fallait mettre un peu plus de voix de telle personne à gauche, de façon à se situer dans une continuité avec l'élément qui précède. Par exemple, pour une émission sur l'étude de la momification chez les Égyptiens, plus que d'entendre Mme du Caire expliquer dans un cours ce qu'est la momification, il y a tout un travail radiophonique qui est possible pour créer un climat et un rythme et faire en sorte que les auditeurs rentrent petit à petit dans la vision des bandelettes, de la momie, des regards fixes, de la conservation des corps... La mise en ondes est là pour créer des émotions et susciter un imaginaire, comme on l'a vu dans la partie sur le pouvoir suggestif des images sonores.

C'est aussi le travail sur le son qui change le « sujet héros » en personnage, plus abstrait, plus universel... le dégageant des ornières de la psychologie ou de la sociologie. Sur Yann Paranthoën, Emmanuel Guibert écrit dans l'ouvrage *Yann Paranthoën – l'art de la radio*¹²² : « Les voix sont phénoménalement présentes. [...] Les voix sont proches chez Paranthoën. Elles soufflent une haleine et autour d'elles, c'est profond. Des sons les accompagnent, les portent, les contrarient, les interrompent [...] Les émissions de Paranthoën donnent sur la vie. ». Son travail vise à donner et à entendre une sorte de musique vocale de grande richesse. Il travaille beaucoup à donner la parole et à la restituer telle quelle, à l'intégrer à un bloc qui se construit peu à peu. Lorsqu'il se confie sur son métier il compare son travail à celui d'un sculpteur : « Je travaille à la manière d'un tailleur de pierre. Je dois dans un premier temps extraire un bloc sonore. Ensuite, il y a l'approche par le montage qui correspond à la taille. Et puis le dernier temps pour le tailleur, c'est le polissage qui est l'équivalent du mixage. »¹²³ Ou à celui d'un peintre : « Quand je mixe par exemple, j'utilise mes six magnétos comme une palette. La voix d'un tailleur de pierre, le moteur d'un bateau, un chien qui aboie, ce sont autant de couleurs qui vont trouver leur place dans une peinture. Ma démarche est également celle d'un tailleur de pierre ».¹²⁴ Il cherche à tailler dans une conversation comme on taillerait, et comme son père le faisait, dans un bloc de pierre. « A la radio, il s'agit de choisir des mots qui ont un sens bien sûr, mais surtout une force de couleur... Je ne sais comment expliquer cela... La voix est une musique avant d'être un sens. Et le langage radiophonique serait un langage de l'oralité, de l'échange oral, de la rencontre des voix... »¹²⁵

122 Rosset, C., *Yann Paranthoën – l'art de la radio*, Phonurgia Nova, 2009.

123 Thomas-Bourgneuf, M., « La radio s'honore », *Libération*, 09 juin 2012. Disponible à l'adresse : http://next.liberation.fr/culture/2012/06/08/la-radio-s-honore_824810

124 Paranthoën, Y., *Propos d'un tailleur de son*, Phonurgia Nova, 2002.

125 Paranthoën, Y., *Propos d'un tailleur de son*, Phonurgia Nova, 2002.

III. Un genre en difficulté

Dans les parties précédentes, nous avons fait la genèse de ce genre radiophonique et étudié comment il était constitué intérieurement : quels ingrédients sonores et radiophoniques étaient nécessaires à sa confection. Nous avons à présent réuni tout le matériel nécessaire à la définition de cet objet radiophonique, et nous pouvons désormais l'aborder sous un nouvel angle : plus actuel, et plus problématique, celui de sa pérennité. Dans la première partie, nous avons brièvement abordé les difficultés qu'avaient ces émissions de radio très élaborées, pour exister sur les grilles de programmation. En effet, ce genre, qu'il s'agisse des documentaires, des reportages, des fictions, des émissions très illustrées et très produites radiophoniquement... a pour ainsi dire toujours eu du mal à s'imposer, dès l'instant où la radio s'est professionnalisée et a quitté les laboratoires d'expérimentations pour devenir une entreprise médiatique avec des logiques de rentabilité. En seconde partie, nous avons étudié tous les éléments, les ingrédients qui sont nécessaires à la construction de ces émissions élaborées. Ces éléments sont mis en place et travaillé à un degré d'intensité qui répond à des lignes d'orientation et à la volonté du producteur ou auteur radiophonique. Toutefois il faut bien garder en tête que cette volonté n'est que relative, elle est déterminée elle-même par trois facteurs au moins : des conditions générales de situation ou un cadre de production, la collaboration entre tous les participants qui donnent vie à cette écriture radiophonique, soit par leur présence physique, soit par leur compétence technique – l'émission achevée résulte surtout du travail en commun d'un producteur et d'un réalisateur – et des contraintes techniques.

Dans un entretien mené par Jack Vidal en juillet 1990 à Arles, lors de la 5^{ème} université d'été de la Radio, Yann Paranthoën affirme qu'il est difficile de faire admettre un statut d'œuvre radiophonique car la radio n'est pas considérée comme une expression, mais comme le support d'autres expressions. « Il faut faire passer cette idée que la radio n'est pas le véhicule d'autres expressions. Habituellement, on l'utilise pour passer des disques donc de la musique, pour passer des textes... La radio est au service d'autres expressions. Les gens se servent de l'outil pour parler d'autre chose. Alors que l'outil est une expression.»¹²⁶, Paranthoën fait ici référence aux journaux parlés des journalistes qui sont communément appelés dans les métiers les « papiers », du texte récité à l'antenne. « Les gens se servent de l'outil pour parler d'autre chose, alors que l'outil permet une expression ».¹²⁷ Dit-il encore. Un point sur lequel Daniel Mermet le rejoint, dans une interview donnée aux *Inrockuptibles* en février 2000, où il confiait « La radio comme moyen d'expression –

126 Portevin, C., « Interview de Yann Paranthoën », Phonurgia. Disponible à l'adresse : <http://www.phonurgia.org/yann.htm>

127 Rosset, C., *Yann Paranthoën – l'art de la radio*, Phonurgia Nova, 2009.

c'est-à-dire les sons assemblés dans un certain ordre – a été reléguée à des ghettos d'ateliers radiophoniques où des gens créent de belles œuvres mais qui n'ont évidemment plus rien à avoir avec le grand public. »¹²⁸ D'ailleurs, dans le livre *L'Oreille en coin, une radio dans la radio* de Thomas Baumgartner (2007), Yann Paranthoën confie « Mermet a compris très vite que le son était à prendre en compte ». Une fois encore, nous avons des réclamations et des accusations de professionnels de la radio, qui dénoncent le manque d'intérêt qui est porté au son et à ses qualités artistiques. Et par extension, ces professionnels dénoncent le manque de considération et de reconnaissance du potentiel créatif de la radio.

A. La programmation, les conditions de diffusion et les différents acteurs et corps de métiers

Dans cette partie, nous allons donc tenter de comprendre concrètement comment ce manque de reconnaissance se traduit de manière très concrète dans la programmation et la production de ces émissions. Et pour commencer nous allons nous pencher sur les difficultés de financement.

1. Conditions de production et financement

Ces types d'émissions de radio posent de gros problèmes d'argent, elles sont notamment les plus onéreuses de toute une grille de programmation. Elles sont très demandeuses en termes de droits d'auteurs et d'abonnements avec les fonds d'archives et les bibliothèques sonores de type INA, Institut National de l'Audiovisuel, mais aussi en termes de reportages, pour la location du matériel, le déplacement, éventuellement les nuits d'hôtels etc.

a. LA RÉMUNÉRATION PROFESSIONNELLE POUR CE GENRE DE PROGRAMMES RADIOPHONIQUES EST TRÈS PRÉCAIRE

Bien souvent, les émissions de documentaires et de reportages existent sans équipe permanente et sans budget, et leur seule manière d'exister est de faire appel à des collaborations extérieures : des personnes qui seront rémunérées en freelance, au cachet... pour un reportage ou un documentaire, ce qui permet à ces émissions de faire des économies de coûts. Par exemple, en Suisse, l'émission *Le Labo* sur Espace 2 (RTS pour Radio Télévision Suisse), émission de création radiophonique de David Collin est ouverte aux projets extérieurs. En France, les stations France Culture et France Inter comportent des émissions ouvertes à des « producteurs délégués », des

128 Deleu, C., *Les Anonymes à la radio. Usages, fonctions et portée de leur parole*, Bruxelles, De Boeck, 2006.

personnes extérieures à la radio. Sur France Culture il s'agit des émissions plutôt centrées sur le documentaire ou la fiction : *L'Atelier de création radiophonique*, *LSD La Série Documentaire* (anciennement *Sur Les Docks*) et *Les Pieds sur Terre* bien sûr, comme nous l'avons déjà développé précédemment. Nous pouvons également parler des *Grandes Traversées*, ces séries d'émissions d'été que France Culture a développé en 2006. Un exercice remarquable qui prévoit des séries d'une dizaine d'heures d'émissions à chaque fois, sur un thème donné, associant différents genres : interviews, grands entretiens, documentaires, reportage, extraits d'archives, débat... Avec des séries comme : « Charlie Chaplin, the artist », « Frankenstein ! Bienvenue dans le monde des créatures artificielles », « Rimbaud en mille morceaux », « Woody Allen stories »... Mais il n'y a pas de personnes dédiées aux *Grandes Traversées*. Chaque *Grande Traversée* est produite par une équipe spécifique, qui ne va pas forcément travailler sur une autre *Grande Traversée* l'été prochain. Sur France Inter, ce sont plutôt des reportages, comme dans l'émission *Interception*, le dimanche de 9h à 10h, un magazine de grands reportages réalisés par des journalistes de la rédaction de France Inter, avec des sujets comme « Les forçats de l'intérim », « Algérie : ce pays jeune que les vieux gouvernent », « Alep, la vie dans les décombres », « Kaboul : naissance d'une maternité »... Sur France Inter, on peut également trouver l'émission *Comme un bruit qui court*, qui porte la même promesse : un magazine de reportage tous les samedis de 16h à 17h, mais plus centré sur les luttes sociales avec des sujets comme « Après la « Macronmania », le retour du réel », « Tati en danger et coursiers ubérisés », « Les citoyens contre les Hypers »...

Quelques émissions ont toutefois réussi à exister tout en mêlant du documentaire et du reportage, voire même en employant de grands moyens avec des déplacements en extérieur comme *Le Pays d'ici* qui a existé de 1984 à 1997 sur France Culture. L'émission était diffusée quatre fois par semaines, pendant 50 minutes, et il s'agissait d'une aventure radiophonique dans un coin de la France. L'équipe de l'émission (après repérage et préparation) débarquait pendant une semaine dans une ville de France et donnait la parole à ses habitants. L'idée était de sortir des studios et d'aller à la rencontre des Français, d'autant plus ceux qui n'ont pas la parole, pour faire une radio moins parisiano-centrée, avec des épisodes comme « Ouessant : la vie dans l'île », « La Savoie olympique : de glace, tout de glace », « Reims : les gens de Champagne »... Une approche sensible de la France en somme, réalisée en public et en direct, mais une émission de documentaristes, pas de journalistes. Une émission qui s'inspire de la démarche de l'ethnologue pour trouver les personnes sources qui vont faire récit et sortir des clichés. Mais également *Villes-Mondes* qui a existé de 2012 à 2016 : des documentaires in situ aux quatre coins du monde, avec pour objet de faire découvrir un lieu à travers les voix et les sons de ses habitants, de sa rumeur... Des voyages sonores au cœur des villes du monde entier avec leurs créateurs, artistes et écrivains, avec des

épisodes comme « Vancouver, la ville du futur », « Moscou, extérieur jour », « Valparaiso à la verticale »...

Il reste que le groupe Radio France a une rémunération très standard : peu importe le temps que les producteurs, réalisateurs et autres membres de l'équipe d'une émission consacrent à la conception et à la réalisation du programme, la rémunération sera la même, basée sur la durée de l'émission à l'antenne. Et cela s'applique tout aussi bien à ces émissions très produites radiophoniquement, avec prises de son en extérieur, déplacements... Sur ce sujet, Yann Paranthoën dénonçait également ce système, selon lui cela pose problème que les émissions soient payées au minutage diffusé et non en fonction du temps passé derrière.¹²⁹ Il affirmait lui-même qu'il lui était possible de faire ce qu'il faisait, seulement et uniquement car il avait un autre salaire, stable, à côté. Depuis ce temps, la France a vu naître le projet de webradio Arte Radio. Une fois encore il s'agit d'un média de documentaire et de reportage qui ne fonctionne pas uniquement sur une équipe de reporters, mais reste également ouverte projets, même d'amateurs, de personnes extérieures aux métiers de la radio. Mais la particularité est que lorsqu'Arte Radio sélectionne un projet, il fournit un accompagnement, pour la réalisation et le mixage : soit une formation, en plus de la rémunération. Toutefois, cette fois-ci les projets ne sont pas soumis à un minutage précis et standardisé.

b. ET IL MANQUE ENCORE DES STRUCTURES DE FINANCEMENT ET DE SOUTIEN À LA CRÉATION

La France manque également de structures de financements. Pour l'instant le pays ne comporte que la SCAM, la Société Civile des Auteurs Multimédias, qui donne chaque année une bourse d'aide à la création radiophonique, appelée « Brouillon d'un rêve sonore » et qui peut aller jusqu'à 6 000 euros.¹³⁰ Selon le site de la SCAM, l'idée est d'« encourager les projets de création d'œuvres sonores ou radiophoniques originales, documentaires de création ou essai, qu'elle qu'en soit la durée », avec un accent particulier sur les « projets susceptibles de renouveler l'écriture sonore et radiophonique ». Toutefois cette aide refuse les projets qui sont déjà achevés ou qui sont en cours de finalisation, ni à ceux qui font déjà l'objet d'un contrat de programmation avec une chaîne.

En Belgique en revanche, les auteurs peuvent faire financer leurs projets grâce à deux structures publiques : le FACR, Fonds d'aide à la création radiophonique et le Fonds Gulliver. Le

129 Rosset, C., *Yann Paranthoën – l'art de la radio*, Phonurgia Nova, 2009.

130 Deleu, C., « Le documentaire radio en quête d'identité », *Ina Expert*, juillet 2013. Disponible à l'adresse : <http://www.ina-expert.com/e-dossier-le-documentaire-un-genre-multiforme/le-documentaire-radio-en-quete-d-identite.html>

financement de la FACR émane de la RTBF (Radio Télévision Belge Francophone) et des radios privées, il s'agit de prélèvements sur la publicité radiophonique. Elle gère également l'ACSR Atelier de Création Sonore Radiophonique, qui finance et accompagne chaque année une quarantaine de projets d'émissions. C'est une structure d'accueil et d'accompagnement dans l'écriture, la réalisation, la recherche de financement puis la recherche de diffusion... créée en 1996. Elle propose également des formations, telle que la prise de son par exemple. Toutefois, les bourses de création radiophonique, en fiction et en documentaire de la FACR sont réservées aux locaux, il faut résider en Fédération Wallonie-Bruxelles pour avoir le droit d'en bénéficier, et il faut également que le projet mette en valeur le patrimoine culturel et artistique de la Fédération. Cette aide exclut donc de fait, tous sujets qui ne sont pas en lien avec la Belgique. Quant au Fonds Gulliver (anciennement appelé Du côté des ondes), il s'agit d'un programme international francophone. La SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) Belgique, la SCAD France, la SCAM Belgique, la SCAM France ainsi que ProLitteris, la Société suisse de droits d'auteurs pour l'art littéraire et plastique, SSA la Société Suisse des Auteurs et le Service de la Promotion des Lettres de la Fédération Wallonie-Bruxelles financent la production. L'aide peut aller jusqu'à 5 000 €. Et la RTBF qui met son personnel et ses ressources techniques à disposition. Il peut s'agir de documentaires, de reportages, de fictions, de feuilletons ou même de magazines... Selon le site de la SACD belge, les œuvres sélectionnées sont ensuite « assurées d'une diffusion » sur les radios publiques : dans l'émission *Par Oui-Dire* sur La Première (station de la RTBF), dans les émissions *Sur Les Docks* ou *l'Atelier de création radiophonique* de France Culture, ou dans l'émission *Le Labo* de la RTS (Radio Télévision Suisse). *Par Oui-Dire* est diffusé sur la RTBF tous les soirs entre 22h et 23h, à la découverte d'un monde sonore, la fiction ou le documentaire le lundi, des archives le mardi, des rencontres le mercredi, des arts plastiques le jeudi, et des lieux le vendredi. L'émission a par exemple diffusé des épisodes comme « Mémoire du paysage », le documentaire « Sur les traces du Rebetiko », le portrait sonore « Jeune femme aux champs »... Sur la RTS, *Le Labo* est un véritable atelier de création qui veut explorer toutes les formes de l'art radiophonique : du documentaire à la fiction, en passant par les feuilletons, tous les dimanches de 19h à 20h. L'émission a par exemple diffusé une fiction « Hillary et Donald à la Maison Blanche », le documentaire « Histoires de la prise de tête », le reportage « Dallas, ton univers... » Mais aussi « Nous sommes trop jeunes, nous ne pouvons plus attendre » qui a obtenu le prix Découverte Pierre Schaeffer (Phonurgia Nova). Malheureusement, cela illustre bien une triste réalité : les radios, même les radios publiques, renoncent de plus en plus à concevoir elle-même des documentaires au sein de leurs structures.

Toutefois, il existe d'autres structures, sans aide financière, qui permettent cependant également aux auteurs désireux d'avoir une formation pour la création radiophonique. À l'image de

l'ACSR belge, la France possède l'association Phonurgia Nova, qui créée en 1983 par Pierre Schaeffer se consacre à valoriser le son et la radio dans leurs dimensions artistiques. Éditions d'ouvrages pédagogiques, comme ceux que nous avons étudié sur Yann Paranthoën, stages de formation professionnelle, archivage et conservation d'une mémoire de la création radiophonique, ateliers et rencontres spécialisés et aussi comme dit plus haut, festivals et prix. Également des structures de formation plus universitaires : la spécialité son de l'École Normale Supérieure Louis-Lumière forme les étudiants à la réalisation de documentaires radio et de création sonore, le master « Parcours acousmatique et arts sonores » de l'Université Paris-Est forme entre autres à l'écriture radiophonique et webradiophonique, le CREADOC de l'Université de Poitiers enseigne un master « Documentaire de création » pour la radio et le film documentaire et l'École normale supérieure de Cachan dispose d'un Master 2 « Concepteur audiovisuel » qui veut créer des concepteurs et des réalisateurs de documentaires dans l'audiovisuel (cinéma, télévision, radio, web).

D'un autre côté, la radio ne profite que de très peu de couverture médiatique, ce qui ne l'aide pas à gagner des auditeurs. La critique radio dans la presse n'existe pas. Historiquement, dans les années 1920, il y avait beaucoup de papiers sur la radio, les grands journaux consacraient des comptes rendus critiques de la radio. Pierre Descaves, écrivain et lui-même animateur et producteur de radio, a par exemple instauré en 1926 la première chronique de critique radiophonique dans le journal littéraire et artistique *Les Nouvelles littéraires*. Au fil du temps, les journaux ont assuré une part de plus en plus réduite à la radio. Un temps, l'édition samedi-dimanche du *Monde* présentait les émissions de radio de manière relativement détaillée, mais depuis la transformation de son édition le journal n'accorde plus qu'une part très réduite à la radio. Dorénavant, les articles qui traitent des émissions de radio se retrouvent pratiquement uniquement dans *Télérama*, et encore, ce sont des interviews avec des producteurs de radio, donc plus focalisées sur leurs propres personnes, alors qu'auparavant les journaux présentaient de manière détaillée les émissions radiophoniques. De nos jours, une fois diffusées, les émissions de radio ne font presque jamais l'objet de comptes rendus critiques, à la différence des émissions de télévision. La télévision, elle, a le droit, presque partout à des chroniques régulières. Finalement l'âge d'or de la couverture médiatique des émissions de radio dans les années 1920 puis 1930 tenait au fait que la radio était seule, elle n'était pas concurrencée par la télévision. Quand le média télévisuel est arrivé, il a vampirisé ou accaparé toute l'attention médiatique. On trouve régulièrement des écrits dans les journaux papiers ou en ligne, qui parlent de telle émission de télévision, de la diffusion de telle série, du passage de tel film à la télévision... mais aussi qui parlent de programmes télévisuels qui relèvent moins du divertissement et plus du documentaire. Cela permet à des gens qui n'y auraient pas pensé ou qui n'étaient pas au courant de

la diffusion de tel documentaire, de sa sortie prochaine et d'aller le regarder. Chose qui n'a aucun équivalent pour les émissions de radio.

c. QUAND BIEN MÊME LE NUMÉRIQUE OFFRE UN NOUVEL ESPACE POUR LA CRÉATION, LES CONTRAINTES FINANCIÈRES SONT TOUJOURS PRÉSENTES

Reste encore que le podcast natif, ces émissions purement natives du web, est un modèle économique qui se cherche encore, et qui est pour l'instant difficilement monétisable. Boxsons s'est basé sur un tout autre modèle économique, le crowdfunding pour commencer son lancement : 50 000 euros récoltés auprès de 1 100 personnes¹³¹, puis un modèle payant avec un paywall avec quelques contenus audio disponibles en libre-accès et tout le reste soumis à un abonnement. Les internautes-auditeurs qui le veulent doivent payer 9 euros par mois ou 90 euros pour un an, pour avoir accès à la totalité du site et des reportages sonores. Selon les estimations, BoxSons aurait besoin de franchir la barre des 6 000 abonnés d'ici trois ans pour devenir rentable. Binge Audio s'était aussi lancé en passant par le crowdfunding.

Mais aux États-Unis, *Serial* a commencé à attirer les annonceurs, notamment Audible, le leader mondial du livre audio, propriété d'Amazon, qui le sponsorise. Et *This American Life* génère plus de recettes et de sponsorships en podcasts que sa diffusion à l'antenne.¹³² Selon *Le Figaro*, le prix de la publicité sur les podcasts peut atteindre 20 à 80 dollars par tranche de mille auditeurs (CPM) aux États-Unis, soit nettement plus cher que le CPM pour une publicité devant une vidéo.¹³³ Les grands médias américains multiplient les investissements pour profiter de cette popularité croissante. Le *Wall Street Journal* et le *New York Times* ont constitué des équipes de podcast au sein de leur rédaction. Aux États-Unis toujours, BuzzFeed a lancé deux émissions en podcast en 2015. Slate a créé une plate-forme plus large, baptisée « Panoply » en partenariat avec plusieurs grands titres de presse *New York Times*, *Huffington Post*, etc. Gimlet, un réseau de podcasts lancé il y a à peine trois ans a levé 6 millions de dollars pour financer son développement.¹³⁴ En France Audible sponsorise Slate Podcast et Binge Audio. Binge Audio entend également intégrer des publicités dans ses programmes ou développer du contenu de marque (brand content). Une question se pose

131 Morio, J. « Pascale Clark ouvre son BoxSons », *Le Monde*, 16 avril 2017. Disponible à l'adresse :

http://www.lemonde.fr/televvisions-radio/article/2017/04/18/pascale-clark-ouvre-son-boxsons_5112946_1655027.html

132 Meslard, A., « #03 : Innovations techniques, nouveaux contenus », *L'Air du son*, Binge Audio, 1er juin 2017. Disponible à l'adresse : <https://soundcloud.com/lair-duson/innovations-techniques-nouveaux-contenus>

133 Woitier, C., « La seconde jeunesse du podcast », *Le Figaro*, 18 juin 2016. Disponible à l'adresse : <http://www.lefigaro.fr/medias/2016/06/17/20004-20160617ARTFIG00313-la-seconde-jeunesse-du-podcast.php>

134 Robequain, L., « Les podcasts, un beau succès qui peine encore à séduire les annonceurs », *Les Echos*, 07 juin 2017. Disponible à l'adresse : <https://www.lesechos.fr/monde/etats-unis/030362210547-les-podcasts-un-beau-succes-qui-peine-encore-a-seduire-les-annonceurs-2092244.php>

alors, si les podcasts commencent par attirer les annonceurs, va-t-on finir par faire des podcasts pour faire plaisir aux annonceurs ? Faire des podcasts de véritables écrans publicitaires ? Jusqu'à présent les annonceurs restent frileux, selon le cabinet ZenithOptimedia (filiale de Publicis), ils n'ont consacré que 35 millions de dollars aux podcasts l'an dernier, soit une hausse de seulement 2 % par rapport à l'année précédente, un montant dérisoire comparé aux 8 milliards qu'ils accordent chaque année à la radio, et aux 67 milliards dévolus à la télévision.¹³⁵

Les podcasts ont en effet un inconvénient de taille : il est impossible de connaître leur audience réelle. Leur succès se mesure au nombre de téléchargements et non à celui des personnes qui écoutent le contenu au final. Les annonceurs n'ont aucune idée de la taille de la population atteinte et ne savent rien de ses caractéristiques (âge, sexe, revenu, etc.). « C'est encore le Far West » résume Steve Mulder, directeur des audiences à la NPR, « Les annonceurs ne vont pas se lancer sur un marché dont ils ne peuvent pas mesurer l'audience, et donc leur retour sur investissement. » Alors pour lutter contre l'aspect « pas assez rentable » de ces œuvres radiophoniques, il faudrait réformer la mesure d'audience de Médiamétrie, les 126 000¹³⁶, qui fait encore la pluie et le beau temps auprès des agences et des annonceurs. Une nouvelle mesure doit être lancée sur la radio en ligne, mais également individualisée : l'écoute en streaming et le téléchargement en podcast. Une mesure qui ne prendrait plus seulement en compte le transistor ou l'autoradio mais aussi bien les écoutes sur les sites web, les applications mobiles, les écoutes/visionnages sur Youtube et les téléchargements de podcasts. Cela permettrait de sauver ces émissions, car elles seraient plus valorisées auprès des annonceurs. Ils verraient qu'elles sont écoutées, et d'autant plus dans des conditions plus propices à l'accueil d'information, dans des postures d'écoute individuelle, donc où leurs messages seraient beaucoup mieux perçus que ceux qu'ils diffusent entre deux journaux le matin, alors que les auditeurs écoutent en conduisant ou en se brossant les dents, bref en faisant autre chose. Cela permettrait également à la création radiophonique de pouvoir se doter d'écrans publicitaires ou de logiques freemium et de s'entourer d'acteurs innovants : partenaires de streaming, partenaires technologiques, agences de création, partenaires de distribution... et faire repartir le chiffre d'affaire de la radio-mère à la hausse.

2. Révolution de l'accès (usages et situations d'écoute)

Comme nous venons de l'aborder, l'arrivée du numérique a véritablement révolutionné les

135 Robequain, L., « Les podcasts, un beau succès qui peine encore à séduire les annonceurs », *Les Echos*, 07 juin 2017. Disponible à l'adresse : <https://www.lesechos.fr/monde/etats-unis/030362210547-les-podcasts-un-beau-succes-qui-peine-encore-a-seduire-les-annonceurs-2092244.php>

136 La 126 000 Radio, c'est la mesure d'audience de référence de la Radio en France. Elle fournit la mesure permanente de l'audience "Dernières 24 heures" de la Radio et des stations en France, ainsi qu'une description des auditeurs selon les critères socio-démographiques, de consommation et de niveau de vie. (source : Médiamétrie)

conditions de diffusion des émissions radiophoniques. De manière incontestable, nous pouvons remarquer que les émissions élaborées ont peu à peu déserté les radios traditionnelles pour se répercuter sur le numérique. Ce fut parfois le choix des auteurs et producteurs eux-mêmes, comme tous ceux qui sont partis sur Arte Radio, afin de travailler sans contrainte de minutage. Parfois cela était plutôt un départ de la bande FM forcé, car il n'y avait plus d'investissement sur ce genre d'émissions. En tous les cas, on voit fleurir sur Internet de plus en plus de plateformes dédiées à héberger des formats proprement radiophoniques, sans image ni vidéo, et parfois même sans texte explicatif ou très peu. Le numérique a permis la démocratisation des moyens de fabrication, et de fait permet de créer et de recréer des œuvres sonores. Avec le numérique c'est le retour en grâce des œuvres audio. Alors, finalement l'âge d'or de la radio, que l'on attribuait aux premières années de ce média, les années 1930, ne serait-ce pas maintenant ? Ou plutôt ne serions-nous pas face à un nouvel âge d'or ?

a. LE NUMÉRIQUE PERMET DE LIBÉRER LA CONSOMMATION RADIOPHONIQUE DES HORAIRES DE PROGRAMMATION

Avec la technique numérique, notamment révolutionnée par Apple et sa bibliothèque iTunes, il est devenu extrêmement simple de s'abonner, d'un simple clic, à toute une série de podcasts, qui vont ensuite arriver et se télécharger automatiquement sur nos ordinateurs et nos smartphones. Conséquence, le temps d'écoute général est en hausse. Nous sommes dans une société de la surabondance médiatique, où les gens ont l'habitude des pushes et des notifications... Or Silvain Gire est partagé entre l'idée que le numérique permet un âge d'or pour la radio de création (démocratisation des moyens, réduction des coûts, partage facilité sur les réseaux sociaux...), et la crainte que cet art radiophonique ne soit menacé : « La radio de création me semble donc aujourd'hui forte, et aussi menacée, que la lecture. Elle suscite des images vivaces, elle impose sa charge émotionnelle unique aux esprits curieux, mais elle demande une concentration, un abandon, une patience que les circonstances historiques et culturelles ne vont pas favoriser. »¹³⁷ Le public ne va plus chercher l'information, d'où toute l'importance de créer des flux numériques pour les podcasts. Il faut que les émissions, que les programmes viennent à eux, aux internautes-auditeurs, et non pas l'inverse, car ils ne le feront pas. Avec le web, c'est l'explosion du formatage, nous ne sommes plus assujettis à des horaires de programmation, ni à des durées, des minutages... Les podcasts n'ont plus à faire à chaque fois la même durée et il n'y a plus de grille de programmation non plus. Globalement il n'y a plus de rendez-vous médiatiques. Cela se retrouve déjà à la

137 Deleu, C., « Arte Radio : dix ans d'intimité radiophonique », 2002-2012 : La décennie Arte Radio, Syntone, 21 septembre 2012. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/arteradio-dix-ans-dintimite-radiophonique/>

télévision, les téléspectateurs ne regardent plus la télévision en direct. Sauf pour quelques émissions, des temps forts où on recherche une expérience instantanée : événements politiques, matchs de sports... Les gens ne les regardent parfois même plus sur l'écran de télévision, mais en replay sur leurs seconds écrans. Pareillement, les gens n'écoutent plus la radio en direct, sauf quand ils sont dans leur voiture avec leur autoradio par exemple ou le matin en se levant... Mise à part Arte Radio qui tente de recréer des situations d'écoutes collectives en organisant des goûters radiophoniques. L'expérience tient en deux enceintes, dans la pénombre... où les gens sont comme au cinéma et où la radio devient un lieu d'écoute où l'on fait l'expérience de l'autre. Mais sinon, il n'y a plus de logique de flux ou de programmation.

b. CE NOUVEAU MODE DE DIFFUSION, RÉAPPROPRIÉ PAR LES AUDITEURS DANS LEUR QUOTIDIEN, RENFORCE L'EFFET IMMERSIF DE CES ÉMISSIONS

Globalement aujourd'hui c'est le rendez-vous qui s'adapte à l'emploi du temps. En contrepartie, les gens écoutent avec plus d'attention, car ils écoutent quand ils le peuvent et surtout quand ils le veulent, donc ils sont intellectuellement plus disponibles. Leur écoute est donc beaucoup plus concentrée et attentive, et en ce sens il devient beaucoup plus important que la qualité du son soit bonne. Comme le dit Silvain Gire, « La radio en podcast a inventé une posture d'écoute qui, à mon sens, a révolutionné notre rapport au médium. Elle s'apparente beaucoup plus à la lecture qu'à la radio, qui ne requiert qu'une attention un peu flottante. Lorsqu'on écoute la radio, on est rarement pleinement concentré sur ce qu'on entend, on fait autre chose en même temps et on prend les programmes en marche. La création radiophonique en podcast implique un choix, une lecture attentive, on s'adresse à des personnes seules, qui généralement écoutent au casque – d'où le soin qu'on attache à la qualité sonore de nos productions. Un rapport d'intimité s'installe, on est absorbé comme on peut l'être par un livre. La promesse de la radio de nous faire voyager et de nous transporter ailleurs n'a jamais été aussi tenue. »¹³⁸ Conséquence, cette pratique ou plutôt cette évolution de la pratique d'écoute a généré une remise en question de la qualité du son. Les producteurs de radio augmentent la qualité du son. Pourquoi ? Afin de réorganiser l'expérience de la situation d'écoute et permettre de créer des formes d'intensification de la vie. On peut donc tout aussi bien parler de démocratisation de l'écoute, avec les formats « baladables ». Du transistor, au walkman, au smartphone... on va vers toujours plus d'individualisation de l'écoute. Mais en un sens, sans ces outils, et leurs compères, les casques, les oreillettes... cette révolution ne serait pas apparue.

138 Dray, N., « Tailleurs de sons », *Les Inrockuptibles*, 14 novembre 2012.

Le temps de l'attention en audio est aussi devenu de plus en plus court, comme le temps de l'attention en général. Selon Pierre Lacombe, fondateur de AudiGame, dédié aux aventures audio interactives, interrogée dans le podcast « Innovations techniques et contenus » de Binge Audio¹³⁹, « le temps d'attention en audio pour quelqu'un qui n'est pas à 100% intéressé est de 30 secondes » ce qui est évidemment incroyablement court.

En définitive, nous pouvons dire que l'arrivée du tournant numérique, sous toutes ses formes, a permis de vérifier que l'avenir d'un média n'est jamais écrit. Avec les podcasts, les émissions de radio ont une seconde vie, en particulier les fictions, les magazines et les documentaires. Cela permet aux radios concernées d'évoluer dans le rôle de création sonore. C'est donc une révolution de l'accès. Et étant donné que l'accès est beaucoup plus grand public, il faut révolutionner la narration aussi, faire une narration plus grand public. Nous allons donc à présenter nous attacher à découvrir ce que la révolution numérique a engendré comme changement tangibles et concrets dans la fabrication et la réception de notre objet d'étude : les émissions élaborées.

B. Ce que le numérique change à la production radiophonique

Longtemps, la radio ne s'est écoutée qu'en direct. Il est donc intéressant de s'interroger sur l'évolution suivante : la radio « de rattrapage » sous la forme du streaming et du podcast, modifie-t-elle en profondeur le statut de la radio, son écoute, sa représentation, sa conception et son écriture ? C'est bien dans ce secteur que se joue l'avenir de la radio. En effet, le dispositif Internet nécessite d'en comprendre et d'en maîtriser les codes pour exister en ligne, et demande bien souvent aux médias traditionnels de s'adapter en permanence aux innovations et aux usages qui se développent sur le web... Ainsi dans le cas de la « radio de rattrapage » toutes les valeurs d'immédiateté et d'instantanéité qui nourrissaient la radio traditionnelle sont tuées. Et avec elles, le simulacre de la présence et de la proximité disparaissent. Elles font place à un autre type de fragmentation et de partage : la délinéation du flux sonore, téléchargeable, segmentable, archivable et navigable... qui représentent toute la plus-value de ce dispositif médiatique augmenté. La vitalité de la pratique du podcast et des autres streamings, respécifie ou redéfinit la place de la radio au sein des cultures numériques. Comme le dit Joël Ronez, président et cofondateur de Binge Audio « Le paysage de l'audio a profondément changé en quelques années : le centre de gravité de l'innovation s'est peu à peu déplacé vers le numérique ».¹⁴⁰ En conséquence, la radio de création va naturellement vers les

139 Meslard, A., « #03 : Innovations techniques, nouveaux contenus », L'Air du son, Binge Audio, 1er juin 2017. Disponible à l'adresse : <https://soundcloud.com/lair-duson/innovations-techniques-nouveaux-contenus>

140 Morio, J., « « L'Air du son », le podcast qui parle... des podcasts », Le Monde, 07 mai 2017. Disponible à l'adresse : http://www.lemonde.fr/television-radio/article/2017/05/06/l-air-du-son-le-podcast-qui-parle-des-podcasts_5123380_1655027.html

nouveaux médias, qui favorisent les documentaires et les émissions de création...

Le très médiatisé cas du podcast Serial

Ordinateurs, podcasts, téléphones, applications, tablettes... génèrent de nouvelles formes d'écoutes, et par conséquent de nouvelles façons de concevoir les émissions. En octobre 2014, la NPR, National Public Radio, lança *Serial* un polar docu-fiction radiophonique et native, qui réexamine un cas juridique de meurtre. C'est-à-dire que le programme était natif pour le web, il a été créé spécialement pour Internet et pour être disponible sur application. Il n'a pas été initialement créé pour le flux radio, d'ailleurs il n'y a pas de minutage régulier, les épisodes sont tous de durées aléatoires. Pourquoi ? Ici et dans la plupart de ces nouveaux formats radiophoniques, ces nouveaux podcasts se déploient directement et avant tout sur le web, c'est la matière qui commande, il n'y a pas de grille de programme. La genèse de *Serial* tient au journaliste, producteur et animateur de radio américain Ira Glass, notamment connu pour *This American Life*, produit par la NPR également, et à Sarah Koenig, journaliste pour *This American Life*, qui tente d'élucider des affaires judiciaires contestées. Il s'agit du tout premier podcast à atteindre le chiffre record de 110 millions de téléchargements. La première saison se penche sur le meurtre d'Hae Min Lee, étranglée sauvagement à Baltimore en 1999, et dont le petit-ami Adnan Syed, a été condamné à la prison à vie en 2000 pour son meurtre, mais qui continue de clamer son innocence. L'affaire a également tout un potentiel narratif avec ses zones d'ombre, l'absence de preuves factuelles, et de témoins. Son succès tient à la voix chaleureuse de Sarah Koenig, sa manière d'exprimer ses doutes, les longues pauses interrogatives... au fact-checking rigoureux des journalistes, à l'expérience augmentée sur le site Internet avec des cartes et des infographies. Il y a également un effet choral avec les voix et les témoignages qui se croisent. Et un effet hyper-réaliste avec des interlocuteurs à qui on tend le micro qui parlent comme dans la vraie vie, venus de milieux populaires, avec des accents typés... Le « storytelling » efficace et dynamique tient à la mise en contexte permanente, les sons d'archives, les descriptions, les observations, les dialogues intimes... une organisation et un dosage du suspense, et un mélange entre lenteur et sensationnalisme. Dans sa voix, Sarah Koenig parvient à faire du doute, de la frustration, un effet narratif comme un autre, avec une scénarisation de soi, centrée sur l'expression subjective de la quête de la vérité. Elle est ce méta-narrateur qui commente tout ce qui se passe et accompagne l'auditeur dans toute l'histoire. Sa prise de parole vient interpréter ou préciser à l'auditeur les enjeux, les problématiques soulevées, fait le point sur l'histoire, analyse et souligne ce qu'il faut en retenir... Ce succès a beaucoup contribué à la popularisation des podcasts aux États-Unis, selon le journal *Les Echos*, 21 % des Américains en

consomment désormais tous les mois, alors qu'ils n'étaient que 12 % en 2013.¹⁴¹ La suite, la saison 2, *S-Town* lancée en mars 2017 traite d'un sujet tout à fait différent : la disparition du soldat Bowe Bergdahl en 2009 en Afghanistan capturé par les Talibans, qui est libéré cinq ans plus tard dans un échange de prisonnier, et qui se retrouve au cœur d'une tempête géopolitique et médiatique. Un podcast qui a déjà atteint 40 millions de téléchargements en un mois.

1. Les podcasts génèrent de nouveaux codes d'écriture

a. L'ARRIVÉE DU PODCAST ET DU MODÈLE STORYTELLING AMÉRICAIN INFLUENCENT LES CODES DE NARRATION FRANCOPHONES

Aux États-Unis on considère que 46 millions de personnes écoutent en moyenne cinq podcasts par semaine. Les podcasts génèrent donc un large succès. Mais cela tient aussi aux habitudes américaines du storytelling : ou l'art de la mise en récit. Le marché du podcast natif nord-américain a été boosté avec l'apparition de longues séries sonores utilisant les ressorts du storytelling, inspiré des séries télévisées américaines. Le script de l'histoire, les scènes jouées par des comédiens, la logique du cliffhanger entre deux épisodes, la construction de personnages sur la longueur, l'intrigue distillée et dévoilée aux auditeurs au fil des épisodes... Le podcast nord-américain diffère sur plusieurs points, du podcast français¹⁴² : les podcasts sont en général plus longs qu'en France, le travail sur le son est moins conséquent, mais en contrepartie le travail sur le rythme et la construction narrative (inspirés du cinéma) sont beaucoup plus conséquents. Par exemple *This American Life* est extrêmement développé du côté du récit et du dispositif, mais l'écriture sonore n'est pas forcément très riche. Les podcasts nord-américains se développent également beaucoup plus fréquemment sous des formats sériel, tendance qu'Arte Radio en France a cherché à rattraper par la suite, avec ses séries¹⁴³ : dernièrement la série *Les Braqueurs*, mais aussi le feuilleton documentaire *Crackopolis* avec les témoignages ultra-lucides de Charles sur son quotidien de consommateur de crack à Paris, l'émission mensuelle *Le mike et l'enclume* consacrée au rap, ou encore *Noir is the new black* sur la culture afro-pop. Les podcasts nord-américains sont beaucoup plus « punchy », ils ont beaucoup plus de rythme que les podcasts français, ce qui s'explique par la méfiance française envers la société du spectacle, la spectacularisation des choses etc. « On peut fusionner ces deux modes, le JE anglo-saxon et le gros son européen, pour faire des

141 Robequain, L., « Les podcasts, un beau succès qui peine encore à séduire les annonceurs », *Les Echos*, 07 juin 2017. Disponible à l'adresse : <https://www.lesechos.fr/monde/etats-unis/030362210547-les-podcasts-un-beau-succes-qui-peine-encore-a-seduire-les-annonceurs-2092244.php>

142 Meslard, A., « #04 : Le podcast, la nouvelle francophonie », *L'Air du son*, Binge Audio, 15 juin 2017. Disponible à l'adresse : <https://soundcloud.com/lair-duson/04-le-podcast-la-nouvelle-francophonie>

143 Cf : <https://www.arteradio.com/content/series>

émissions de radio formidables, où l'on donne à entendre le monde et les voix tout en maintenant avec celle ou celui qui écoute le fil affectif d'une narration » : tel est justement la volonté de Silvain Gire pour Arte Radio.¹⁴⁴

Le podcast est donc un nouveau mode de narration. Il est propice à la consommation mobile, nomade, en mouvement et solitaire. Plus besoin de transistors, seulement des écouteurs et l'écoute est centrée sur une seule personne, seule, plongée dans son quotidien, dans les transports en commun, en train de faire la cuisine, de repasser... Il y a donc une relation étroite entre l'intimité de la personne, et l'émission de radio, ce qui rend propice une narration à la première personne, une narration plus émotive, plus intime... et ce qui permet à l'auditeur de mieux suivre la logique du sujet et de s'immerger dans cet univers. Pour Matthieu Beauval, directeur de l'innovation et directeur numérique de Radio France, « le podcast c'est comme la radio, c'est aussi le média de l'intime ». Tout comme Silvain Gire le disait en décembre 2014 dans une interview donnée à *Télérama* : « les créations sonores et le récit ont davantage leur place sur le Net qu'à la radio ».

Selon Clément Baudet journaliste radio (France Inter, France Culture, Arte Radio et BoxSons), le storytelling est « avant tout le symptôme d'une évolution des formes de narration dans le reportage et le documentaire, avec l'emploi de techniques d'écriture issues de la fiction ».¹⁴⁵ C'est l'art de raconter une histoire, un concept qui est né aux États-Unis dans les années 1970, avec le mouvement New Journalism, une forme d'écriture journalistique et littéraire. En 2015, Jessica Abel a fait une enquête graphique sur la fabrication de célèbres émissions de radio états-uniennes, et elle se concentre essentiellement sur la recette du storytelling : « Out on the Wire : The Storytelling Secrets of the New Masters of Radio ». Elle se focalise sur les coulisses narratives et les modes de production de *Radiolab*, *Planet Money* et *This American Life*, avec ce questionnement : que veut-on dire par storytelling ? Aussi diverses soient-elles, toutes ces émissions possèdent des points communs qui dessinent les contours du storytelling radiophonique : « Elles sont composées d'histoires individuelles révélant des questions plus larges de société ou universelles, elles sont incarnées par des personnages surprenants et attachants, portées par des voix et un ton authentique et naturel, les structures narratives sont travaillées et utilisent le son. » écrit Jessica Abel.¹⁴⁶ L'idée est donc de stimuler les auditeurs et auditrices à changer leur point de vue sur le monde, à travers le prisme d'une histoire vraie, imprévisible et inattendue. Mais quelles techniques narratives utilisent ces émissions ? Comment sont construites ces histoires captivantes... ?

144 Baudet, C., « Quelles histoires nous raconte le storytelling », Syntone, 04 juin 2015. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/quelles-histoires-nous-raconte-le-storytelling/>

145 Baudet, C., « Quelles histoires nous raconte le storytelling », Syntone, 04 juin 2015. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/quelles-histoires-nous-raconte-le-storytelling/>

146 Baudet, C., « Enquête graphique dans les coulisses du storytelling radiophonique », Syntone, 07 janvier 2016. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/enquete-graphique-dans-les-coulisses-du-storytelling-radiophonique/>

L'importance des histoires individuelles et de la présence du narrateur : le retour du grain de la voix et de la radio incarnée

Tout d'abord, le point commun de toutes ces émissions est qu'elles sont incarnées, elles sont écrites et exprimées à la première personne. Ainsi, même si le modèle américain du storytelling amène de nouveaux ingrédients pour travailler l'esthétique radiophonique, l'écriture sonore, et l'effet immersif de ces émissions ou programmes radiophoniques, on retrouve l'importance de la voix, toute la réflexion sur le grain de la voix que se posaient déjà les professionnelles de la bande FM auparavant. Ainsi la force du storytelling à la radio résiderait dans cette utilisation du « je » à travers lequel la présence du narrateur ou de la narratrice accompagne celui ou celle qui écoute. Ce mode de récit à la première personne permet de s'approprier l'histoire, et amène donc naturellement vers des histoires vraies ou des récits de vie, qui sont autant de denrées rares et rassurantes dans un monde de saturation informationnelle. Comme le dit Jessica Abel, de nos jours l'autorité vient de l'authenticité, et non pas de la distanciation. Alors des émissions de radio qui parlent comme de vrais êtres humains permettent à l'auditeur de s'identifier aux histoires et d'y croire.¹⁴⁷ Une idée qu'elle partage avec Silvain Gire, pour qui « on voit et on entend de plus en plus de documentaires à la première personne parce qu'il y a une défiance envers le journaliste omniscient, faussement objectif. La présence forte du JE crédibilise l'enjeu, le rend humain et intéressant. »¹⁴⁸ Intimité, authenticité et proximité formeraient ainsi la formule gagnante de ces récits qui passionnent tant d'auditeurs et d'auditrices. Par exemple, aux États-Unis, le réseau Radiotopia, qui soutient les producteurs et les productrices de radio indépendants et qui se vante de rassembler les meilleures émissions du storytelling, on trouve *Radio Diaries* : des récits d'histoires quotidiennes, *Love + Radio* : une collection de portraits, *The Truth* : une série de fictions, et *Criminal* : une série judiciaire.

Deux autres ingrédients du storytelling sont directement donnés sur le site de l'émission *This American Life*, par son fondateur Ira Glass : « Le premier outil c'est l'anecdote, la description simple des circonstances d'une action. L'anecdote capte l'attention du public et crée du suspense. Le second outil c'est le fait que le narrateur ou la narratrice soulève des questions en permanence et y répond. Cela suscite la curiosité et entretient l'attention tout au long de l'histoire. Dans une bonne histoire, on retrouve toujours ces deux éléments : des anecdotes intéressantes et des questions qui s'équilibrent à

147 Baudet, C., « Enquête graphique dans les coulisses du storytelling radiophonique », Syntone, 07 janvier 2016. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/enquete-graphique-dans-les-coulisses-du-storytelling-radiophonique/>

148 Baudet, C., « Quelles histoires nous raconte le storytelling », Syntone, 04 juin 2015. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/quelles-histoires-nous-raconte-le-storytelling/>

tour de rôle. »¹⁴⁹ Dans son enquête, Jessica Abel assiste aux conférences de rédaction et aux séances de pitch où les reporters exposent leurs histoires en cours, passés au crible de la critique par les membres de l'équipe. Pourquoi cette histoire est intéressante ? Qu'est-ce qui manque à ce récit... ? Exemples à l'appui, les reporters nous donnent de précieux conseils pour dégager des structures narratives efficaces. On découvre ainsi que les reporters de *Planet Money* et *This American Life* consacrent énormément de temps à préparer leurs tournages, à réécrire leurs histoires, imaginant l'introduction et la conclusion idéales de leurs reportages qu'ils ou elles tentent ensuite d'enregistrer à l'épreuve du réel.¹⁵⁰ Ainsi les podcasts de *Radio Diaries* sont enregistrés sur plusieurs mois par les personnes elles-mêmes aidées par les producteurs. Comme du cinéma du direct, ici la narration repose sur l'implication du personnage, le rôle du narrateur et la puissance du montage. Dans *Radiolab*, créé en 2002 par la Radio WNYC, l'enjeu narratif est double : parler de science sur le ton de la conversation ; vulgariser des notions complexes et susciter la curiosité du public, et déplacer les discours désincarnés des scientifiques-experts dans le domaine de l'expérience personnelle. « Nous recherchons la proximité, la passion, l'émotion... De quelle manière telle découverte ou telle idée les touche profondément. » dit Jad Abumrad, le créateur de *Radiolab*.¹⁵¹ Cette émission fait elle l'objet de longues sessions d'enregistrements de dialogues où deux journalistes, Jad Abumrad et Robert Krulwich rejouent la conversation plusieurs fois, pour enfin sonner juste et naturelle. Parfois plus de 45 minutes d'enregistrement et de redites pour seulement quelques secondes conservées au montage.¹⁵² Savoir parler au micro, placer sa voix... « ça relève du jeu d'acteur » comme le dit Ira Glass de *This American Life*. Et toujours selon lui, l'importance du déroulement de l'histoire nécessite un personnage pour l'incarner ou encore la portée de la personnalité du producteur ou de la productrice au ton intime et authentique, qu'il appelle la mise en scène de soi.¹⁵³ Pour revenir à l'enquête de Jessica Abel, dans ses observations elle relève systématiquement la nécessité d'avoir un personnage, quelqu'un que l'auditeur suit et qui porte l'histoire. Mais selon elle, pour que cela fonctionne, il faut quelqu'un qui a une voix authentique, qui parle directement du cœur ou de l'esprit. « Des voix vivantes et authentiques, c'est très important ».¹⁵⁴

149 Baudet, C., « Quelles histoires nous raconte le storytelling », Syntone, 04 juin 2015. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/quelles-histoires-nous-raconte-le-storytelling/>

150 Baudet, C., « Enquête graphique dans les coulisses du storytelling radiophonique », Syntone, 07 janvier 2016. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/enquete-graphique-dans-les-coulisses-du-storytelling-radiophonique/>

151 Baudet, C., « Enquête graphique dans les coulisses du storytelling radiophonique », Syntone, 07 janvier 2016. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/enquete-graphique-dans-les-coulisses-du-storytelling-radiophonique/>

152 Baudet, C., « Enquête graphique dans les coulisses du storytelling radiophonique », Syntone, 07 janvier 2016. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/enquete-graphique-dans-les-coulisses-du-storytelling-radiophonique/>

153 Baudet, C., « Enquête graphique dans les coulisses du storytelling radiophonique », Syntone, 07 janvier 2016. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/enquete-graphique-dans-les-coulisses-du-storytelling-radiophonique/>

154 Baumgartner, T., « Tomás Gubitsch + Jessica Abel », *L'Atelier du son*, France Culture, 19 avril 2013. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/latelier-du-son/tomas-gubitsch-jessica-abel>

Cet intérêt pour la narration parlée dans le monde anglo-saxon laisse forcément de côté des écritures sonores plus expérimentales où le son parle de lui-même, sans accompagnement de mots. Pourtant, nous avons vu à travers l'étude des reportages et des documentaires francophones, que le travail du son permettait de recréer des scènes : prendre du son sur un lieu ou composer ex nihilo un son d'ambiance peuvent tout à fait aider le caractère illustré et immersif des créations radiophoniques, resituer la narration et même accentuer ce qui est important. Alors que parfois la présence du narrateur peut être trop prégnante et couper le lien intime entre le personnage ou l'histoire qui est racontée et l'auditeur. Il y a toutefois une émission américaine qui fait exception à la règle : *Snap Judgment*. Il s'agit encore une fois d'émission basée sur des histoires individuelles, mais il n'y a pas de méta-narrateur qui viendrait intervenir de manière paternaliste dans l'histoire et interpréterait ou préciserait à l'auditeur ce qu'il se passe, les enjeux, les problématiques... seulement les témoignages, des sons d'ambiances et des illustrations et reportages sonores. À l'exception des podcasts anglo-saxons qui d'ordinaire travaillent peu le son, dans *Snap Judgment* les histoires sont retravaillées avec de nombreuses ambiances et effets sonores recréant de puissantes scènes cinématiques immersives.¹⁵⁵. Mise à part le lancement à chaque début d'épisode, il n'y a aucun commentaire, en ce sens, cette émission ressemble beaucoup plus à nos émissions francophones.

b. UNE INFLUENCE QUI A ÉTÉ À LA NAISSANCE DE PODCASTS FRANÇAIS MAIS QUI A AUSSI INSUFFLÉ DES ÉMISSIONS DE LA FM

Même si les modèles de storytelling américain et de narration francophone s'opposent, le premier est parvenu à gagner la France. Nous avons pu montrer que la naissance de nouveaux formats, de podcasts typiquement français, était inspirée du modèle américain. Et nous allons désormais tenter de démontrer en quoi ce nouveau mode d'écriture et de récit porté par les nouveaux médias, les podcasts, s'est immiscé jusque dans la radio traditionnelle et a incité des émissions sur la FM.

Nous avons parlé précédemment de la série de podcasts *Transfert*, développée par Slate, sur un modèle purement anglo-saxon, de récits de vies à la première personne. Mais bien avant cela, certaines émissions de radio traditionnelles, diffusées sur bande FM avaient déjà repris le modèle anglo-saxon. C'est notamment ce que fait Aurélie Charon : journaliste d'une trentaine d'années, diplômée de l'école de journalisme de Sciences Po, elle a développé des séries documentaires pour France Inter et France Culture à la rencontre de la jeunesse, cartographiant dans des road trips

155 Baudet, C., « Enquête graphique dans les coulisses du storytelling radiophonique », Syntone, 07 janvier 2016. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/enquete-graphique-dans-les-coulisses-du-storytelling-radiophonique/>

sonores différents modes d'engagement et de résistance inventés par la jeunesse. *I Like Europe* en 2012 à Sarajevo, Berlin ou Liverpool, avec des portraits comme « SOLAL > l'Europe mélangée », « NATALYA > l'avortement clandestin », « VLAD > 25 ans après Ceausescu », « AMRA > les routes de Bosnie »... *Welcome, nouveau monde* en 2013 à Istanbul, Beyrouth, Damas, Haïfa, Jerusalem, Ramallah, Tel Aviv, Sarajevo, avec des sujets comme « Dire qu'on existe (Jerusalem / Istanbul) », « Être les nouveaux leaders politiques (Ramallah / Beyrouth) », « Déposer les armes (Istanbul / Sarajevo) », « Dessiner le futur (Beyrouth / Istanbul) »... *Underground Democracy* en 2013 à Moscou, Téhéran, Gaza et Alger, avec des sujets comme « Rester vivant #Gaza », « L'étranger n'est pas l'ennemi #Moscou+Gaza », « Risquer sa liberté #Gaza+Moscou ».¹⁵⁶ Dernièrement elle a lancé *Une série française*, en 2015, série hebdomadaire, diffusée le dimanche sur France Inter, où elle donnait la parole à des jeunes et interrogeait la démocratie et les identités, avec des sujets comme « Je suis la relève politique », « Être féministe », « Lutter », « Se sentir minoritaire »... Elle tend son micro à de jeunes adultes vivant en France et cherche à les cerner dans leur diversité et leur complexité. Quel regard portent-ils sur leur pays ? Quelle place prennent-ils et veulent-ils y occuper ? Quelle(s) identité(s) les habite(nt) ? Sont-ils heureux, déçus ou révoltés ? Dans sa série, elle se retrouvait seule, sans preneur de son, en reportage, elle se rendait à chaque fois à la rencontre, géographique de la personne qu'elle avait choisie, pas question pour elle de les faire venir en studio. Le tout est extrêmement incarné, elle est beaucoup dans la mise en scène de soi, comme le disait plus haut Ira Glass, commentant son arrivée à la gare, son invité qui vient la chercher en voiture, la portière qui claque, le paysage à travers la vitre, son appartement, sa chambre d'enfant, son bureau, la rencontre avec ses amis ou les membres de sa famille... Le principe a été repris pour France Culture, mais en pastilles de portraits générationnels beaucoup plus courts cette fois, appelé *Jeunesse 2016*. Avec par exemple des sujets comme « Samir : on part faire un tour du monde d'un an, moi musulman et trois amies catholique, juive et athée », « Sarah : j'étais réserviste dans l'armée de terre mais je ne veux pas me réengager », « Gala : Avant je me disais j'aimerais avoir un enfant, mais pas une fille », « Zahra : je sortais soudain du champ de la féminité », « Heddy : Molière je pensais que c'était pas pour moi »... Elle anime actuellement *Une Vie d'artiste* sur France Culture, anciennement appelé *Backstage* (en 2016) et *L'Atelier intérieur* (en 2015) tous les lundis soir à 23h où elle amène un artiste à se raconter au plus près de sa vie intérieure, de leur univers... accompagné des amis et des objets familiers de son choix

Toutefois, nous pouvons nous interroger sur la légitimité qu'ont ces modèles de storytelling, d'écriture numérique pour les podcasts et les contenus natifs d'Internet... à influencer un média

156 Beauvallet, E., « « Radio Live » service tout public », *Libération*, 09 mars 2013 Disponible à l'adresse : http://next.liberation.fr/theatre/2017/03/09/radio-live-service-tout-public_1554568

historique et aussi reconnu et institué que la radio. Nous parlons beaucoup jusqu'à présent des podcasts, en soit il s'agit de toutes les émissions et même de tous les programmes qui se retrouvent sur Internet en n'utilisant que le son, qui ne sont pas diffusés, tout du moins pas initialement, sur bande FM. Mais une question se pose le podcast, la webradio... est-ce que c'est toujours de la radio ? Il s'agit bel et bien de son, mais est-ce que le travail du son suffit à faire ou être « de la radio » ou pour être un contenu radiophonique faut-il être indissociablement diffusé sur des émetteurs FM ? Etienne Noiseau, fondateur de la web revue Syntone, dédiée à l'art radiophonique, a écrit dans l'article intitulé « Qu'est-ce que la radiophonie aujourd'hui ? »¹⁵⁷ : « De nombreuses personnes qui créent des contenus seulement sur le web disent qu'elles font « de la radio » et il arrive souvent qu'on qualifie une œuvre radiophonique sans qu'elle n'ait jamais mis les pieds sur les ondes hertziennes. » Et il ajoute « c'est dire en fin de compte que la radiophonie tient probablement plus de l'esthétique que de la technique. La radio est un art, elle n'est pas réductible à un transistor, à un support. Dans une interview donnée à *L'Obs*, le fondateur d'Arte Radio Silvain Gire avoue « Le podcast peut être écouté en faisant autre chose : des déplacements, du running... Il s'agit bien souvent d'une écoute solitaire, immersive, qui s'apparente à la lecture. On peut faire une pause, y revenir, le réécouter... La radio n'est plus dans la radio. »¹⁵⁸ Quand Arte Radio a été lancée, elle a tout d'abord été méprisée par les créateurs sonores : « nous étions réduits à un médium, sans que notre contenu soit réellement analysé » avouait Silvain Gire à *Télérama* en 2012.¹⁵⁹ « La radio c'est tout d'un coup une voix qui vous parle et cette voix elle vous parle à vous directement [...] et je trouve qu'avec le podcast ce rapport-là est encore plus fort. On sait qu'on parle à une personne seule et qui va tout d'un coup être absorbée par un univers, par une vie, par une existence qui n'est pas la sienne et à laquelle elle a accès, une vie qui va être à l'autre bout du monde ou en bas de chez soi et tout d'un coup le miracle de la radio c'est de faire advenir ça. Tout d'un coup on a une parole, on a quelqu'un et ce quelqu'un si on prend du temps pour l'écouter, pour l'enregistrer... si on fait ça dans de bonnes conditions avec un vrai travail sur son univers sonore, et bah finalement ce quelqu'un c'est un peu nous-mêmes. »¹⁶⁰ Et ainsi l'auditeur se retrouve « dans un accès direct au réel »¹⁶¹ qui était une promesse de la radio à l'origine. Il n'y a donc pas de problème de légitimité à ce qu'un

157 Noiseau, E., « Qu'est-ce que la radiophonie aujourd'hui ? », Syntone, 28 janvier 2011. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/quest-ce-que-la-radiophonie-aujourd'hui/>

158 Riffaudeau, H., « Silvain Gire : « Arte Radio ne dit jamais aux auditeurs ce qu'ils doivent penser » », *L'Obs*, 04 mai 2017. Disponible à l'adresse : <http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20170503.OBS8872/silvain-gire-arte-radio-ne-dit-jamais-aux-auditeurs-ce-qu-ils-doivent-penser.html>

159 Le Saux, L., « Le modèle Arte Radio », *Télérama*, 01 décembre 2012.

160 Deleu, C., « Arte Radio : dix ans d'intimité radiophonique », 2002-2012 : La décennie Arte Radio, Syntone, 21 septembre 2012. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/arteradio-dix-ans-dintimite-radiophonique/>

161 Deleu, C., « Arte Radio : dix ans d'intimité radiophonique », 2002-2012 : La décennie Arte Radio, Syntone, 21 septembre 2012. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/arteradio-dix-ans-dintimite-radiophonique/>

nouveau média en influence un ancien.

2. *S'adapter au numérique*

Ce qui nous amène maintenant à aborder la question de la radio en général et sa capacité d'adaptation au nouveau média qu'est Internet et à toutes ses règles, codes et dispositifs. Rappelons qu'en introduction, nous avons émis l'hypothèse que la radio n'était pas adaptée à Internet, qui est le règne de l'image et de la vidéosphère¹⁶². Tout d'abord le son a de nombreux handicaps qui font qu'il est peu échangé sur Internet. Nous allons donc chercher à comprendre pourquoi la radio n'est pas virale ?

a. PAR DÉFINITION INTERNET ET LA RADIO SONT DEUX MÉDIAS ET DEUX DISPOSITIFS ANTAGONISTES

En janvier 2014, le journaliste Stan Alcom a publié une analyse sur le site Digg interrogeant pourquoi le son, et a fortiori la radio, n'est pas virale sur Internet ? Contrairement au texte et à l'image qui sont les contenus rois des réseaux sociaux, les productions sonores sont relativement peu échangées sur la toile. Pourquoi ? « Parce que c'est un média d'accompagnement » expliquait Laurent Guimier, alors directeur du Lab d'Europe 1 (site d'actualité politique) à l'époque de l'interview en 2014.¹⁶³ Avant de poursuivre « on allume le poste tout en faisant autre chose : dans la voiture, en cuisinant ou en faisant la vaisselle ». Il est donc difficile pour l'auditeur de partager, tweeter et bloguer ce qu'il est en train d'écouter. De plus, là où une vidéo ou un texte peuvent être survolés et où le message sera quand même assimilé, le son s'adapte peu au papillonnage propre à la navigation sur Internet : pour le comprendre, il est nécessaire de l'écouter du début à la fin. Alors qu'Internet se nourrit et s'auto-alimente d'une « culture visuelle très forte, avec les gifs, les lolcats, par exemple » explique Kevin Mellet, sociologue aux Orange Labs (entités recherche et développement du groupe Orange).¹⁶⁴ Selon Colas Zibaut, responsable de la cellule vidéo à France Inter et auteur de l'article « Ce que le Facebook Live apporte à la radio visuelle »¹⁶⁵, la vidéo est le format le plus consommé sur Internet, pas le stream audio. Pour lui, le numérique est intrinsèquement visuel, il écrit « le numérique reste quelque-chose qu'on regarde et non qu'on

¹⁶² La vidéosphère a été théorisée par le chercheur Régis Debray dans sa théorie des trois médiasphère. Il s'agit de la troisième et dernière médiasphère, qui succède à la logosphère (l'ère de la parole) et la graphosphère (l'ère de l'écriture née à partir de l'invention de l'imprimerie). La vidéosphère est quant à elle le règne de l'immédiateté et de l'image, née avec l'invention de la télévision.

¹⁶³ Kroh, L., « Pourquoi est-ce que la radio n'est pas virale ? », Slate, 28 février 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/84009/radio-virale>

¹⁶⁴ Kroh, L., « Pourquoi est-ce que la radio n'est pas virale ? », Slate, 28 février 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/84009/radio-virale>

¹⁶⁵ Zibaut, C., « Ce que le Facebook Live apporte à la radio visuelle », Hyper Radio, Radio France, 09 janvier 2017. Disponible à l'adresse : <http://hyperradio.radiofrance.fr/usages/facebook-live-apporte-a-radio-visuelle/>

écoute ». Sur Internet le son est sous-utilisé, à l'heure actuelle il est même sous-titré. « On est de la civilisation de l'image, où Youtube est supérieure à Spotify dans son rôle de prescripteur » renforce Joël Ronez, responsable des Nouveaux Médias chez Radio France au moment de l'interview en 2014¹⁶⁶, et dorénavant fondateur de Binge Audio. « D'ailleurs, la plupart des internautes écoutent désormais le son sur Youtube » ajoute-t-il, quand bien même l'image est pauvre et qu'elle n'a pas ou peu d'intérêt.

Il y a sur Internet un impératif de vidéos et d'images. D'où la tendance des radios généralistes depuis quelques années, à filmer leurs studios et en particulier les chroniques humoristiques (François Morel, Nicolas Canteloup...). « À partir du moment où on a filmé l'invité de 8h20 sur France Info, l'audience des pages web a triplé. » explique Joël Ronez¹⁶⁷. Dans son article¹⁶⁸, Colas Zibaut affirme que la radio filmée s'est véritablement démocratisée dans les années 2010. À France Inter par exemple, il y a trois studios dotés d'une régie vidéo, qui diffusent le flux vidéo 24h sur 24. Pour s'adapter encore plus à Internet, les radios développent dorénavant des « Facebook Lives ». Les radios privées Europe 1 et RTL ont d'ailleurs créé des studios spécialement dédiés pour être filmé et relayé sur les réseaux sociaux. Pionnière, Europe 1 a lancé dès la rentrée 2015 sa « Social Room » pour permettre à ses animateurs d'interagir et d'échanger avec les auditeurs sur les réseaux sociaux. Les studios filmés sont désormais équipés d'écrans qui relayent les tweets qui sont postés en direct par les auditeurs avec le hashtag de l'émission ou en taguant l'animateur, via le logiciel Twitter Mirror. Quant à RTL, la radio a lancé en avril 2017 son « RTL Social Studio », préconçu pour des diffusions en Facebook Live et ainsi la création de rendez-vous avec la communauté des auditeurs présente sur les réseaux sociaux. Selon Colas Zibaut, le Facebook Live doit au contraire « souligner les moments d'antenne particulièrement forts »¹⁶⁹, ils doivent fonctionner comme des rendez-vous et recréer cette logique de rendez-vous que le média radio a perdu, mais au bénéfice de plus d'auditeurs, avec le streaming et le podcast.

Un autre problème handicape le son sur Internet : il est difficilement référencé, indexé, trouvable et partageable. Il n'y a pas non plus de Google pour la FM, comme qui existe pour les images, les vidéos, les articles d'actualité... ce qui est une autre difficulté de la radio « on air », comme l'analyse Joël Ronez : « il n'existe pas de moteurs de recherche comme Google, on ne peut pas facilement chercher et retrouver un son. D'où l'avantage concurrentiel des articles et de la

166 Kroh, L., « Pourquoi est-ce que la radio n'est pas virale ? », Slate, 28 février 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/84009/radio-virale>

167 Kroh, L., « Pourquoi est-ce que la radio n'est pas virale ? », Slate, 28 février 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/84009/radio-virale>

168 Zibaut, C., « Ce que le Facebook Live apporte à la radio visuelle », Hyper Radio, Radio France, 09 janvier 2017. Disponible à l'adresse : <http://hyperradio.radiofrance.fr/usages/facebook-live-apporte-a-radio-visuelle/>

169 Zibaut, C., « Ce que le Facebook Live apporte à la radio visuelle », Hyper Radio, Radio France, 09 janvier 2017. Disponible à l'adresse : <http://hyperradio.radiofrance.fr/usages/facebook-live-apporte-a-radio-visuelle/>

vidéo. »¹⁷⁰ La radio reste donc dépendante du dispositif numérique, qui n'est incontestablement pas adapté et optimal pour le son. Pour être bien référencé, le son doit alors être enrichi par du texte ou de l'image. Mais en même temps est-ce un problème ? De nombreuses alternatives ont été trouvées, comme le recours au webdocumentaire. Par exemple, la radio NPR réalise depuis quelques années des productions sonores enrichies, comme *Wolves* sur les loups dans l'Ouest américain. On se retrouve face à un objet hybride entre la webradio et le dispositif sonore... le projet vous intime de mettre votre casque sur les oreilles tout en faisant scroller les photos. Eric Athas, alors responsable du développement digital à la NPR, à l'époque, s'était lui-même posé la question de la viralité. Et pour lui, une des solutions pour attirer les auditeurs est de leur offrir une « expérience d'écoute ». Globalement de plus en plus de podcasts développent des illustrations à côté, ce qui les aide à valoriser le contenu sonore sur les plateformes web. Mais fait intéressant, il s'agit à la grande majorité de retour à des illustrations, des dessins, et rarement des photographies. Et ce choix ne peut pas être anodin : comme le son, le dessin connote l'imaginaire. Le dessin fonctionne par extension, il est un moteur qui va ensuite stimuler des mécanismes dans notre cerveau qui vont poursuivre et compléter le dessin ou la petite scène ou histoire qui est illustrée. Exactement ce que nous détaillions plus haut avec le pouvoir suggestif du son, qui génère des paysages et autres images sonores. Alors qu'une photographie, comme la vidéo, les documentaires audiovisuels ou la télévision, fixe et impose un réel que le public qui le reçoit ne peut plus modifier.

b. LA RADIO EST ASSUJETTIE À LA VIDÉOSPHERE ALORS QUE LES POSSIBILITÉS TECHNIQUES N'ONT JAMAIS ÉTÉ AUSSI GRANDES

Une question se pose alors : le son peut-il continuer à être autonome ou devra-t-il composer avec l'image et le texte comme le webdocumentaire ? Etienne Noiseau, fondateur de Syntone est d'avis que « aujourd'hui la radio a muté », elle est devenue « une créature hybride, un assemblage paradoxal de plusieurs médias ».¹⁷¹

Pourtant, si on se concentre uniquement sur le son, le cœur du métier du média, il est amplement plus facile aujourd'hui d'utiliser le numérique au seul avantage du son et de créer des expériences sonores. La production sonore est dix fois moins coûteuse que la production vidéo. Christophe Israël, responsable du pôle Nouveaux Médias de France Inter souligne que « On pensait que le streaming allait tuer le podcast, que la vidéo allait le remplacer, or on se rend compte qu'il ne

170 Kroh, L., « Pourquoi est-ce que la radio n'est pas virale ? », Slate, 28 février 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/84009/radio-virale>

171 Noiseau, E., « Vers un art radiophonique numérique ? », Un art radiophonique numérique [dossier], Syntone, du 28 mars au 28 avril 2013. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/category/dossiers/art-radio-numerique/>

disparaît pas. C'est un espace de liberté qui peut s'apparenter à un nouvel eldorado car il peut être colonisé à moindres frais. »¹⁷² Un avenir pour le son de qualité, le son comme expression singulière, le son comme art de l'écoute. On peut par exemple parler du webdocumentaire *À l'abri de rien*, du réalisateur de radio Mehdi Ahoudig et du photographe Samuel Bolendorff. Ils ont travaillé ensemble, chacun avec sa palette, sans que jamais – et c'est rare – le son ne se fasse bouffer par l'image. Ainsi, si on regarde la séquence de l'homme en forêt par exemple, on voit qu'il se passe quelque-chose au-delà du diaporama traditionnel et au-delà du son. Le jury du Prix Europa a appelé cela de la « radio 2.0 ». « Je pense que la radio qui fait de la vidéo c'est un aveu d'échec », disait Silvain Gire.¹⁷³ Les images doivent être et rester le propre de l'auditeur. Il faut inventer des narrations sonores, et le webdocumentaire est là où ça se passe ces jours-ci et là où va l'argent.

Nous pouvons parler par exemple du son binaural et du son 5.1 ou multicanal. En France, le groupe radiophonique public Radio France a développé le laboratoire NouvOson, tourné vers l'innovation et la création... ou comment adapter la production sonore aux nouveaux médias. Au sein de ce laboratoire, créé en 2013, on expérimente le son binaural, le son en trois dimensions, ou le son en 5.1, qui est la technique du home cinéma. L'idée est de reproduire notre écoute naturelle, avec un casque et une différence d'intensité et d'orientation du son entre les deux oreilles. Ce qui permet donc d'entendre le son de manière spatialisée et ainsi de renforcer l'immersion : on se retrouve de fait, et grâce à ce travail du son au cœur de l'action. Le plus connu est une production anglaise, « Virtual Barber Shop » : une séquence chez un coiffeur virtuel, où se mêlent la voix de plusieurs personnes, le coiffeur et des clients, quelqu'un qui frappe à la porte, les déplacements du narrateur, les coups de ciseaux derrière la tête, une sonnerie de téléphone au loin, les ouvertures et fermetures de portes, le bruit de la tondeuse...¹⁷⁴ On retrouve une fois de plus Joël Ronez, directeur des nouveaux médias de Radio France à l'époque et instigateur du projet avec Hervé Desjardins, ingénieur du son. Il précise toutefois que ce n'est pas parce que nous avons aujourd'hui des techniques qui permettent d'écouter le son en trois dimensions – et ainsi à l'auditeur de distinguer le son qui vient de l'avant, de l'arrière, de gauche, de droite, d'en haut, d'en bas – que « toute émission ne mérite pas de s'écouter en 5.1 ». ¹⁷⁵ D'où le long et fastidieux travail de NouvOson qui fouille

172 Morio, J., « La renaissance du feuilleton radiophonique », *Le Monde*, 03 juillet 2016. Disponible à l'adresse : http://www.lemonde.fr/televvisions-radio/article/2016/07/02/la-renaissance-du-feuilleton-radiophonique_4962376_1655027.html

173 Deleu, C., « Arte Radio : dix ans d'intimité radiophonique », 2002-2012 : La décennie Arte Radio, Syntone, 21 septembre 2012. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/arteradio-dix-ans-dintimite-radiophonique/>

174 Rédaction (la), « Binaural : quelques démos fameuses », Hyper Radio, Radio France, date non renseignée. Disponible à l'adresse : <http://hyperradio.radiofrance.fr/binaural-quelques-demos-fameuses/>

175 Nouyoux, C., « NouvOson : Radio France se fait agitateur de sons sur la toile », *Télérama*, 09 mars 2013. Disponible à l'adresse : <http://www.telarama.fr/radio/nouvoson-radio-france-se-fait-agitateur-de-sons-sur-la-toile,94498.php>

dans les immenses archives de Radio France afin de dépoussiérer les créations qui valent la peine d'être retravaillées pour atteindre cette expérience sonore augmentée : « on cherche celles qui accordent un rôle au son et aux sensations qui lui sont liées. »¹⁷⁶ Pourtant, dès le lancement de la plate-forme le 28 février 2013, NouvOson ne s'est malheureusement pas imposé comme plate-forme de diffusion de productions sonores comme Arte Radio ou Soundcloud. Reste que le son binaural est une technique révolutionnaire qui permet à l'auditeur, casque sur les oreilles, de se sentir en totale immersion avec ce qu'il écoute. Ce son recrée une écoute très réaliste, où l'auditeur est capable de situer dans l'espace d'où vient le son. Il offre une immersion perceptive. Les techniques d'enregistrement et de traitement post-production du son de manière binaurale devraient donc permettre de donner vie à des univers fictionnels. Alors non, le son n'est pas l'enfant pauvre des médias. Preuve en est, le numérique peut lui permettre d'être augmenté.

176 Nouyoux, C., « NouvOson : Radio France se fait agitateur de sons sur la toile », *Télérama*, 09 mars 2013. Disponible à l'adresse : <http://www.telerama.fr/radio/nouvoson-radio-france-se-fait-agitateur-de-sons-sur-la-toile,94498.php>

Conclusion

Cette étude menée à bien, nous pouvons à présent en faire un compte-rendu global et synthétique. La radio filmée couvre un spectre de plus en plus grand de la grille de programmation des radios, et en ce sens on pourrait penser que le média radio est en train de perdre son essence même : le travail musical du son, de la voix, le mystère derrière les sonorités, le secret bien gardé de l'apparence de ce que l'on donne à entendre... L'idée était donc de se focaliser sur ces émissions de radio qui non seulement ne sont pas de la radio et de l'image (des émissions filmées) mais de la radio qui fait oublier l'absence d'image (les émissions qui travaillent le son, ou la voix, les émissions immersives, les émissions illustrées : avec des extraits, des reportages...). Nous voulions donc travailler sur l'intentionnalité narrative dans les émissions de radio : à savoir comment des émissions de radio peuvent être très narratives et immersives pour l'auditeur, sans jamais avoir recours à des images. Cette réflexion nous est venue alors qu'à l'heure actuelle la radio est de plus en plus filmée, nous voulions donc étudier deux choses : comment se fabriquent ces émissions de radio très narratives et immersive, mais aussi comment ces émissions sont vécues à l'heure actuelle avec la vague de la vidéo filmée.

Pour commencer notre recherche, nous trouvions important de faire une rétrospective sur l'histoire de ces émissions. Nous avons réalisé que ces émissions très narratives et très travaillées radiophoniquement étaient très fortes aux débuts de la radio, dans les années 1930. Il nous a donc semblé nécessaire de faire un retour sur la naissance de ce genre, et ses prémices, afin de mieux appréhender notre objet d'étude. Ce retour historique nous a ensuite naturellement amené à l'évolution de ce genre au fil des années et en l'occurrence ce genre s'est très rapidement révélé problématique pour la radio. Alors que le média se professionnalisait et devenait une véritable entreprise médiatique, avec des logiques de rentabilité, toutes les expérimentations radiophoniques semblaient un trou sans fond dans le budget des radios. Et rapidement, alors que les moyens techniques se faisaient toujours plus perfectionnés et que les possibilités d'enregistrement en extérieur ou de montage étaient de plus en plus évoluées, la part accordée aux émissions de radio très complexes et très produites radiophoniquement s'est réduite en peau de chagrin dans la grille de programmation et dans les investissements financiers.

Pour appréhender notre objet d'étude, nous avons également cherché à saisir ce qui le distinguait fondamentalement de toutes les autres émissions de radio. Pour cela nous sommes passés par la recherche universitaire qui a été menée sur le sujet, ou plutôt par les tentatives de théorisation et de définition de ce genre qui ont été menées par les professionnels eux-mêmes. Ces émissions sont particulières car ce sont des véritables objets radiophoniques, elles n'utilisent pas le

média ou la technique de la radio comme simple passeur pour transmettre un débat d'idées, une opinion, une table-ronde ou une session musicale. Ces émissions sont véritablement construites par et pour la radio, elles ne pourraient pas exister en dehors de la radio : ce sont des émissions qui travaillent le matériau sonore pour faire voyager les auditeurs, connoter en eux des images et des paysages sonores, susciter leur imaginaire... tout en faisant oublier l'absence d'image.

Cet angle d'étude a également révélé que les producteurs et auteurs radiophoniques souffraient d'un manque de reconnaissance de leur art et plus globalement de la capacité créatrice et artistique de la radio, reléguée au rang d'art-relai pour faire passer un message, communiquer une expression, alors que le son et l'écriture sonore peuvent être une expression même. Nous avons étudié tous les processus de reconnaissance et de légitimation de cet art, à travers la création de prix, de festivals etc... Mais une fois encore, ce genre souffre d'un manque de considération et en dépit du manque de place qui lui est accordé sur les grilles de programmation, il souffre également d'un déficit de financement et de soutien plus global à la création tel que des formations ou des couvertures médiatiques.

Et toujours dans cette démarche de comprendre ce qui distingue fondamentalement ces émissions des autres, nous nous sommes plongés dans les mécanismes internes, les ingrédients et facteurs radiophoniques qui composent ces émissions. Si ces émissions sont si immersives pour l'auditeur et ont cette capacité de le transporter, il se trouve que tout d'abord la radio en général est un média privilégié pour provoquer des effets de proximités et de réel avec l'auditeur. La radio est un média sans image, cela crée des conditions préalables favorables pour faire rentrer l'intime à la radio, car les personnes interviewées ont moins peur de se livrer. De plus la radio étant le premier média d'accompagnement, cela aide beaucoup les auteurs et producteurs radiophoniques à rentrer dans l'intimité des auditeurs. Ce qui nous a amené à mener une réflexion sur les propriétés du son, qui est très propice au surgissement de l'émotion et qui peut avoir des effets psychologiques et physiologiques très directs sur l'auditeur.

Nous sommes donc face à un genre radiophonique qui souffre de grandes difficultés car il ne bénéficie pas de beaucoup de place dans les grilles de programmation, mais il souffre aussi d'un manque de reconnaissance global par les professionnels de la radio, le tout lié à sa qualité fondamentalement esthétique et donc subjective et difficilement appréciable, tellement elle est liée à la situation de réception de l'auditeur. Toutefois, les choses ont pris une tournure différente depuis l'arrivée du numérique et d'Internet. Tout d'abord, Internet en tant que nouveau canal de communication a offert un nouveau terrain de jeu pratiquement infini pour les expérimentations radiophoniques : pas de diffusion FM, donc aucune contrainte de minutage. En l'absence de programmation, la diffusion n'est plus soumise à des logiques horaires. En conséquence, bon

nombre de créateurs sonores ont migrés des stations FM vers les plateformes numériques, et indépendamment de ce mouvement de migration, les possibilités ouvertes par Internet ont fait émerger de nouvelles vocations. Ainsi Internet a véritablement offert à la création radiophonique l'espace qui lui manquait désormais sur la FM. Et de nouvelles formes de créations sonores ont vu le jour : des podcasts natifs, des programmes purement radiophoniques car relevant uniquement d'un travail et d'une écriture du son, mais qui sont exclusivement disponibles sur Internet et ne se retrouvent jamais (ou pas initialement) diffusés sur bande FM. Ce nouveau mode de diffusion de la création radiophonique et le renouveau d'initiatives artistiques qu'il a engendré, nous a permis d'étudier une fois de plus les mécaniques internes de ces productions radiophoniques, en nous penchant les nouveaux modes d'écritures de ces productions. Or nous nous sommes retrouvés face aux mêmes ingrédients que ceux mis en place dans les émissions élaborées de la radio traditionnelle : un travail très approfondi sur l'écriture du son avec le montage, le rythme, les alternances d'illustrations sonores, de sons d'ambiance et de musiques, et un travail très acharné sur le grain de la voix, son timbre, sa musicalité... Ce qui nous amène donc à réfuter les arguments comme quoi les émissions élaborées forment un genre difficilement appréciablement car beaucoup trop subjectif. Certes les effets que ces émissions renvoient : créer des paysages sonores chez les auditeurs, susciter leur imaginaires... sont esthétiques et vont varier d'un auditeur à un autre, et même chez le même auditeur d'une situation d'écoute à une autre... Mais il existe tout de même bien des facteurs indispensables à la fabrication de ces émotions.

Enfin, paradoxalement Internet s'est aussi révélé un ennemi pour la radio car Internet a ouvert l'âge de la surabondance médiatique et les contenus sonores peinent à émerger et à être visibles sur le Net. Si elles veulent exister sur le Net, les émissions de radio sont contraintes de s'adapter aux codes du numérique : être bien référencé et user de vidéos ou d'images. Ces deux impératifs sont incompatibles avec les créations radiophoniques. Ainsi l'étude sur le renouveau de la création radiophonique, grâce aux podcasts, nous a permis de réfléchir à ce qu'Internet avait révolutionné de manière plus globale dans la production, la réalisation et la diffusion des émissions de radio, mais aussi dans la réception, la consommation et les usages des auditeurs.

En définitive, nous avons pu valider notre hypothèse sur la radio en tant que média pas essence très intimiste et propice au surgissement de l'émotion car nous avons pu démontrer qu'en dépit de la subjectivité de la réception, il existe bel et bien des éléments saisissables et appréciables que les radios peuvent utiliser pour fabriquer des émissions immersives et rentrer ainsi dans l'intimité et dans l'imaginaire de ses auditeurs. Nous avons également pu prouver que ces effets de réel ou de proximité générés chez des auditeurs ne relevaient pas non plus du hasard lié au profil et à la situation d'écoute, mais il y a véritablement des démarches scientifiques ou tout du moins

rigoureuses, des intentions des auteurs et producteurs de radio derrière, qui s'appuient justement sur une batterie d'ingrédients qu'ils travaillent pour générer ces effets. Toutefois, nous avons pu voir que la radio filmée n'était pas la fin du média radiophonique dans son essence même, la perte de l'importance accordée au son et la qualité de l'écriture sonore, elles se retrouvent seulement dans d'autres endroits : les podcasts natifs. Et par effet de rebonds, les nouvelles écritures natives finissent par influencer les émissions traditionnelles de la FM. Ce qui nous a amené à nuancer notre dernière hypothèse. Le numérique, même s'il porte en lui Internet et l'ère de la vidéosphère, la radio peut se le réapproprier en apportant à ses contenus de l'image qui reste de l'illustration donc une image qui connote l'imaginaire sans imposer un réel de manière aussi prégnante que la photo ou la vidéo. Et le numérique se réserve encore toute une batterie de progrès techniques dont la création radiophonique pourrait bénéficier pour pousser encore plus loin son pouvoir suggestif et ses propriétés immersives chez l'auditeur, grâce au son augmenté.

Annexes

LISTE DES INTERLOCUTEURS CONTACTÉS ET DES ÉMISSIONS POUR LESQUELLES ILS ONT ÉTÉ VISÉS

Christine Lecerf, production de la *Grande Traversée Charlie Chaplin* sur France Culture

Catherine Liber, productrice de *Villes-Monde* sur France Culture

Léa Minod, attachée de production pour *Underground Democracy* d'Aurélié Charon sur France Inter

Franck Haderer, réalisateur pour *Welcome Nouveau Monde* d'Aurélié Charon sur France Inter

Lola Costantini, attachée de production pour *Welcome Nouveau Monde* d'Aurélié Charon sur France Inter

Stéphane Ronxin, réalisateur pour *Une Série Française* d'Aurélié Charon sur France Inter

Thomas Loupias, attachée de production pour *Une Série française* d'Aurélié Charon sur France Inter

Delphine Lemer, réalisatrice pour *Jeunesse 2016* d'Aurélié Charon sur France Culture

Lionel Quantin, réalisateur pour *L'Atelier intérieur*, *Backstage* et *Une Vie d'artiste*, d'Aurélié Charon sur France Culture

Boris Pineau, attaché de production pour *L'Atelier intérieur*, *Backstage* et *Une Vie d'artiste*, d'Aurélié Charon sur France Culture

Alice Ramond, attachée de production pour *L'Atelier intérieur*, *Backstage* et *Une Vie d'artiste*, d'Aurélié Charon sur France Culture

Philippe Collin, producteur de *Panique au Mangin Palace*, *5/7 Boulevard*, *Downtown*, *Si l'Amérique m'était contée* et *L'œil du tigre* sur France Inter

Xavier Mauduit, producteur de *Panique au Mangin Palace*, *5/7 Boulevard*, *Downtown*, *Si l'Amérique m'était contée* et *L'œil du tigre* sur France Inter

Henri-Marc Mutuel, réalisateur de *Panique au Mangin Palace*, *5/7 Boulevard*, *Downtown*, *Si l'Amérique m'était contée* et *L'œil du tigre*, de Collin et Mauduit sur France Inter

Joy Raffin, attachée de production pour *Panique au Mangin Palace*, *Si L'Amérique m'était contée* et *L'œil du tigre*, de Collin et Mauduit sur France Inter

Flora Bernard, attachée de production pour *5/7 Boulevard*, *Downtown* et *Panique au Mangin Palace*, de Collin et Mauduit sur France Inter

Anne-Sophie Dazart, attachée de production pour *5/7 Boulevard* et *Downtown*, de Collin et Mauduit sur France Inter

Claire-Sophie Caulay, attachée de production pour *5/7 Boulevard*, de Collin et Mauduit sur France

Inter

Daniel Fiévet, producteur du *Temps d'un bivouac* sur France Inter

Anne-Sophie Ladonne, réalisatrice du *Temps d'un bivouac* de Daniel Fiévet sur France Inter

Camille Juzeau, attachée de production du *Temps d'un bivouac* de Daniel Fiévet sur France Inter

Hugo Struna, attaché de production du *Temps d'un bivouac* de Daniel Fiévet sur France Inter

Mathieu Aoued, attaché de production du *Temps d'un bivouac* de Daniel Fiévet sur France Inter

Sonia Kronlund, productrice des *Pieds sur Terre* sur France Culture

Perrine Kervran, productrice de *LSD – La Série Documentaire* sur France Culture

Claire Poinignon, productrice d'*À Voix Nue* sur France Culture

Laure Adler, productrice d'*À Voix Nue* et *Hors-Champs* sur France Culture, et *L'Heure Bleue* sur France Inter

Silvain Gire, directeur d'Arte Radio

Delphine Saltel, productrice à Arte Radio

Mehdi Ahoudig, producteur à Arte Radio et BoxSons

Hayati Basarslan, producteur à BoxSons

Pascale Clark, co-fondatrice de BoxSons

Andréane Meslard, productrice de *L'Air du Son* sur Binge Audio

LE GUIDE D'ENTRETIEN

- Comment définiriez / qualifieriez-vous votre métier ?
- Pourquoi avoir choisi / voulu faire ce métier ?
- Sur quels types d'émissions préférez-vous travailler ?
- Selon vous quel est le pouvoir du son / la capacité créatrice de la radio ?
- Est-ce que vous avez vu une évolution de votre métier au cours des années ?
- Quelles sont les conditions générales de production aujourd'hui / les directives de la Direction ?
- Qu'est-ce qu'un radiophonique selon vous ?
- Avez-vous des exemples d'émissions élaborées, très « produites » ... ?
- Comment se passe la création d'une émission : l'initiative d'un producteur à qui on colle un réalisateur pour signer la mise en onde, ou l'initiative d'un duo producteur/réalisateur, ou à l'initiative d'un réalisateur ?
- Est-ce que cela a changé au cours des années ?

- Le parti pris esthétique et artistique d'un réalisateur dans une émission, dépend de l'émission même ? Mais est-ce que ce parti pris a aussi évolué avec les années ? (vers plus ou moins de place accordée à ce parti pris esthétique du réalisateur)
- Est-ce que l'arrivée du multimédia, en particulier de la vidéo, a apporté des changements dans les manières de travailler la mise en ondes ? (de nouvelles directives de la part de la Direction, du producteur...) /// cf le commentaire de S.L. : quand on demande aux réalisateurs de gagner du temps pour faire plus de multimédia
- Est-ce que le son peut continuer à être autonome ou doit-il composer avec l'image et le texte pour devenir un contenu viral et s'adapter aux codes d'Internet ?
- Qu'est-ce que l'on pourrait imaginer pour rendre la radio plus virale ?
- Le son radiophonique est-il délaissé à l'heure actuelle ?
- Il y a de moins en moins d'émissions élaborées, de radio « habillée », de chroniques sonores, de cases documentaires et reportages, de laboratoires... Comment peut-on expliquer cela ? Y-a-t-il une période charnière dans ce mouvement ?
- Est-ce que l'on va de plus en plus vers une radio de talk, d'expression d'opinions, de débats et de musique...
- Est-ce que la seule explication à cela vient des impératifs économiques ?
- Peut-on déplorer le décalage entre des techniques d'enregistrement de plus en plus perfectionnées, et un manque de moyens pour les dispositifs d'écoute ? /// cf. le commentaire de S.L. : pour partager et relayer les éléments sonores, mettre en valeur des dispositifs de réécoute (ex : le logiciel Instatub)
- Est-ce qu'il y a une perte de l'écriture radiophonique / de l'écriture sonore ?

Le questionnaire est ensuite adapté en fonction de la personne interviewée afin d'insérer dans cette trame des questions plus personnalisées.

RETRANSCRIPTION DE L'ENTRETIEN RÉALISÉ AVEC STÉPHANE RONXIN, RÉALISATEUR À FRANCE INTER

Pouvez-vous vous présenter :

Stéphane, Ronxin, chargé de réalisation. Je travaille depuis les années 1990 à France Inter et j'ai fait aussi un peu de RFI. D'abord sur des émissions musicales, ce qui reste le cœur de ce que je préfère parce qu'on est pas juste là pour passer des disques ou faire diffuser des musiciens qui jouent en live. Par exemple avec Jean Lebrun je suis la première oreille, avec beaucoup de montage. Avec *Affaire Sensibles* on a tendance à vouloir beaucoup soutenir la narration par de l'habillage. Il y a

plusieurs envies mais l'idée première : c'est en tant qu'auditeur qu'est-ce qui me parle ? Qu'est-ce qui ne me parle pas ? Du bruit pas du bruit, du bruit le premier plan, du bruit loin, de la musique à la place de l'ambiance, l'ambiance très forte, pourquoi l'ambiance très forte, la musique très soutenue rythmiquement ou pas... C'est très subjectif mais quand on se pose trop de question c'est qu'on se pose à mon avis pas les bonnes. Vaut mieux éviter de se poser trop trop de questions à la fois.

Au départ si je fais de la radio c'est pour la musique c'est grâce à la musique. Je pense qu'on est vraiment tous des passeurs, que ça soit des producteurs, ce qu'on appelle les producteurs qui est quelque chose qui est typique à Radio France parce que ce ne sont que des producteurs délégués et c'est la Maison qui leur donne les moyens de produire cette émission, mais la Maison est du coup moitié propriétaire du tout, ce qui est normal. Je voulais m'approcher au plus près de la création musicale au départ.

Pouvez-vous nous parler du travail avec Aurélie Charon :

Ce qui est important dans les documentaires d'Aurélie c'est la qualité d'abord des intervenants, donc ça c'est tout un travail en amont de sa part, et c'est d'autant plus difficile que sur *Une Série Française* et sur *Underground Democracy*, elle commence à avoir le léger décalage d'avoir 30 ans et d'interviewer des gens qui en ont 18, 19 ou 22. Donc rechercher les gens qui sont légèrement d'une génération qui n'est peut-être plus tout à fait la sienne, ça demande beaucoup de travail, d'écoute et après ne garder que les bons. Souvent on en a plusieurs mais qui se répètent et peut-être qu'il y en a un qui va être mieux que l'autre, alors que les expériences ne sont pas toutes aussi profondes ou dures. Mais on ne va garder que celui qui se raconte le mieux quand même. Mon travail avec Aurélie c'est : on se met d'accord sur comment on veut organiser l'émission, comment on veut l'équilibrer. À savoir : en fait sur une heure d'émission ou 50 minutes d'*Underground Democracy*, il faut qu'on arrive à varier les intervenants, qu'elle existe mais pas trop, car c'est toujours un peu ennuyeux quand on veut avoir des « vrais gens » entre guillemets qui est toujours une expression un peu pourrie. Mais le truc c'est que les gens se racontent eux, et pas que nous on termine leurs phrases. Ce qui est vrai c'est que des fois quand on rencontre quelqu'un qui n'a rien à vendre, comme un môme qui habite à Marseille ou une jeune étudiante qui habite à Lyon, elle n'a rien à vendre que son début d'expérience donc elle ne sait pas comment être efficace pour le raconter plus vite, c'est à nous après de faire beaucoup de montage. Et Aurélie me ramenait ça, il y avait deux attaques qui scriptaient, donc ils faisaient un premier travail de tamisage quoi, de voilà ce qu'on a et ils le re-racontaient à Aurélie qui était peut-être passée à autre chose parce que ça faisait deux mois qu'elle avait interviewé la personne en question, ou deux semaines, mais comme elle en a interviewé trois depuis et fait quatre émissions... Moi je sais que c'est un vrai défaut du boulot, si on me demande qu'est-ce que t'as eu comme invité la semaine dernière, si je fais une quotidienne,

je vais faire... Y'en a une qui efface l'autre, et précisément comme je suis sur l'autre j'ai du mal à sélectionner. Et en fait donc elle ramenait tout un lot de brut de décoffrage et souvent on avait deux, trois heures par personne, parce qu'elle avait passé une après-midi ou une matinée avec.

Donc vous ne partiez pas avec elle comme preneur de son ?

Non pas possible en flux tendu, car nous on travaille tous en même temps sur d'autres projets. J'aidais à finir le montage et à faire le nettoyage, et avec Aurélie on se disait : cette personne à ce moment-là, qui va être suivie de cette personne, et on retrouvera la première après... Parce que des fois ça pouvait être des thèmes qui étaient tirés et qu'on retrouvait selon certains participants qui allaient bien ensemble et qui se complétaient bien. Cette façon de faire le tri c'était une fois que tout était scripté on se disait on aurait bien vu Machine de Marseille à tel moment...

Donc il y a une vraie participation du réalisateur au parti pris esthétique de l'émission, ça ne vient pas que des directives du producteur ?

Ca dépend des émissions. Aurélie je la connaissais d'avant. Là dans ce cas-là mon rôle c'est de faire que le brut qu'elle me donne mais dont elle a une idée assez précise de ce qu'elle veut, on essaye de le fluidifier au maximum. Enfin pour moi c'est un robinet, elle arrive avec une espèce d'énorme bonbonne de liquide et moi il faut que je le rende le plus fluide possible, parce qu'un auditeur fait toujours quelque-chose quand il écoute la radio, toujours, et au mieux il est en train de penser à autre chose. Et donc tout ce qui va à l'encontre de la compréhension fluide fait qu'on n'écoute plus parce que justement... Donc si une personne vous dit quelque-chose de super mais que le son est pourri (c'est pour ça que je ne veux plus bosser à l'info parce que [le truc de dire] « comme c'est important ça gomme toutes les aspérités » non, donc quand nous on monte, quand on fait du montage, si la coupe qu'on vient de faire on trouve qu'elle passe moyennement, elle ne passera pas mieux après, c'est pas juste on oublie elle va aller mieux, on essaye de la rattraper. Des fois on croit qu'il y a une coupe alors qu'il n'y en a pas, c'est juste la personne qui est partie sur une autre intonation. C'est à nous de fluidifier le plus possible, des fois on triche un peu.

J'ai remarqué que dans toutes les émissions d'Aurélie Charon il y a beaucoup de superposition de voix et de musiques, ou de voix et de bandes sonores... Est-ce que vous pouvez nous expliquer ce choix de mixage ?

Un choix commun, au départ elle voulait que ça soit soutenu, peut-être un petit peu moins. Ca dépend des thèmes des émissions, c'est une sorte d'ombre ou de lumière particulière, je trouve qu'on essaye d'appuyer mais pas d'écraser. Moi j'aime bien me servir de musiques que j'ai essayé de repérer avant en me disant ça c'est tel genre d'ambiance, ça c'est tel genre de sentiment qu'on veut appuyer ou suggérer. J'évite tout ce qui est très chargé rythmiquement parce que souvent on va démarrer avec une musique et quand l'oreille l'a comprise on l'écrase un peu mais elle est toujours

là, l'idée c'est que quand on doit la faire disparaître, il faut pas que ça nous prenne techniquement beaucoup de temps. Et il ne faut pas qu'elle disparaisse d'un coup parce que l'oreille ne va pas comprendre pourquoi il n'y a plus rien, et surtout pourquoi il n'y a plus rien brusquement. Et s'il n'y a plus rien brusquement on peut terminer une musique ou une ambiance par un bruit, un bruit de porte, un bruit de voiture... Par exemple chez Aurélie ça marchait souvent ça, les bruits de mouvements, qui font que à la fin d'une interview ou d'un témoignage on va avoir une espèce de bruit de mouvement qui suggère que là on a fini avec cette personne-là et on passe à une autre personne.

Selon vous qu'est-ce que cela apporte pour l'émission et pour l'auditeur ?

L'idée ce n'est pas de mettre des choses pour montrer je suis malin je connais cette musique... Mais il y a plein de musiques de film qui ont été vraiment écrites pour soutenir des choses. Moi de temps en temps dans ce que je repère j'essaye de repérer un quart de musique de film qui me dise voilà, ça ça va appuyer gentiment, c'est assez subliminal en fait. Sauf quand c'est une émission de déconnade où il y a des sketches et faut vraiment appuyer, vraiment lourdement, mais là c'est fait exprès. On s'est bien pris la tête sur le générique d'Aurélie, des fois ce qu'on a choisi n'est pas fait pour être un générique donc il faut le boucler, le rallonger... Donc on s'est bien pris la tête sur comment disposer certains témoignages qu'on allait retrouver tout au long de la série, mais sur l'intro qui durait peut-être une minute en tout, le fait de signer *Underground Democracy*, tout le monde, le dit, on comprend que c'est des jeunes, c'est des jeunes qui ont des trucs à dire... là on s'est bien pris le chou pour le début et pour la fin, parce que les premières et dernières impressions sont toujours les meilleures, surtout qu'on n'était pas en direct donc c'est à nous de calibrer... Et si on ne met rien ça fait tout de suite ce qu'on appelle un effet tunnel, donc ce n'est pas qu'on s'emmerde mais on va décrocher plus vite, donc de temps en temps ça rythme et ça appuie... Mais moi c'était ma sensibilité, je lui ai proposé de trucs, de temps en temps elle me disait ah ce truc-là pas trop.

Elle avait très peu de relances Aurélie parce que dans sa construction elle avait beaucoup décrit des choses in situ, donc plus on peut s'en servir mieux c'est. Mais elle sait très bien que quand on fait des reportages, si on a besoin de faire des transitions il faut les prendre. Donc partout où elle est allée elle m'a fait le métro de Moscou, deux minutes dans une rue parce qu'elle attendait son correspondant donc elle était avec son micro, elle prenait de l'ambiance, il y a un camion de glace qui passe à Gaza, un mec qui va vendre des sorbets, donc qui va faire des petits bruits... Ça c'est plein de trucs qui aident beaucoup aussi à resituer, parce qu'on dit : il est 2h de l'après-midi, les gosses courent un peu partout, il fait soif... et d'un seul coup on entend le camion de glace et les

mômes qui accourent. Là c'est super important de l'avoir le camion. Ca ça fait partie de l'ambiance mais c'est aussi tout ce qui est l'habillage.

C'est toujours mieux d'agrémenter avec des choses qui définissent précisément ce qui a été enregistré sur place, plutôt que de bidouiller des trucs après-coup (ce qu'on sait faire). Avec Aurélie, de temps en temps on se disait tiens si je sors avec une ambiance de parc, que je commence à faire monter une trentaine de secondes avant la fin d'un blabla avec une activiste à Moscou, c'est bien d'avoir un bruit de parc, on sent qu'on est dehors, qu'on continue à être dehors, du coup on peut remettre des pas de marche et puis re-déclencher une musique qui fait que voilà on va rencontrer quelqu'un d'autre. Ou à la fin de quelqu'un paf, mettre une petite musique qui fait qu'on respire cinq secondes et que mentalement les gens qui écoutent se disent bah tiens il y a une page qui se tourne donc je peux poser ma tasse de thé et perdre deux secondes dans la cuisine.

Selon vous qu'est-ce qui constitue une bonne oeuvre radiophonique ?

Ici on a toujours le flippe du blanc d'antenne, quand on a 3 secondes de blanc ce n'est pas grave et puis les gens ont le droit de prendre du temps pour répondre. Qu'est-ce qui fait une oeuvre radiophonique ? Je trouve que c'est quelque-chose qui va être assez digeste, mais ça c'est à moi de faire en sorte que ça soit digest, ce n'est pas forcément le producteur ou l'invité qui n'est jamais venu faire de la radio. Le souci c'est que des fois les gens vont des pré-interviews mais il faut faire attention parce qu'il y a des gens quand ils vous ont raconté une chose, dans leur tête ils vous ont déjà raconté la chose, et du coup ça ne donne pas de la bonne radio. Donc il faut bien leur dire là je vous interroge mais dans trois jours il faudra que le re-raconter même si vous venez de le faire. Après l'écriture elle est aussi en amont, les gens qui prennent énormément de sons en se disant on sait jamais...

Les choix il faut les faire en amont, en aval on ne peut que corriger les choses, on ne peut pas faire de la création. Aurélie avait déjà une idée assez précise de ce qu'elle voulait au départ donc je sais qu'elle n'a choisi certaines personnes parce qu'elles n'ont pas su raconter ce qu'elles auraient pu ou du, elle n'a pas réussi à leur faire redire les choses peut-être, alors c'est dommage. Quand tout le monde est au même moment de la réflexion, ça c'est une créa que j'aime bien.

Et est-ce que vous avez un regard sur la part de plus en plus importante que prend le multimédia dans la radio aujourd'hui ?

Dépenser autant d'argent pour faire de la mauvaise télé, ça n'a aucun intérêt.

NOTE SUR LES ENTRETIENS

Malheureusement, en dépit du nombre de demandes d'entretiens envoyées, de manière personnalisée, en expliquant la démarche et pourquoi nous voulions nous entretenir avec ce

destinataire plutôt qu'un autre, y compris les relances, nous n'avons pu concrétiser qu'un seul entretien.

Sources

OUVRAGES BIBLIOGRAPHIQUES

- Autissier, A.-M., Laurentin, E., *50 ans de France Culture*, Flammarion, 2013.
- Baudouin, P., *Au microphone, Dr Walter Benjamin : Walter Benjamin et la création radiophonique (1929-1933)*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009.
- Baudouin, P., *Walter Benjamin. Écrits radiophoniques*, Paris, Allia, 2014.
- Barthes, R., *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1999.
- Barthes, R., *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1993.
- Baumgartner, T., *Le goût de la radio et autres sons*, Paris, Mercure de France, 2013.
- Brecht, B., *Théorie de la radio in Essais sur la littérature et l'art*, Paris, L'Arche, 1970.
- Castarède, M.-F., *La voix et ses sortilèges*, Paris, Les Belles Lettres, 2000.
- Charaudeau, P., *et alii, Aspects du discours radiophoniques*, Didier Érudition, 2000.
- Cour des comptes, *Radio France - les raisons d'une crise, les pistes d'une réforme*, La Documentation française, 2015.
- Deleu, C., *Les Anonymes à la radio. Usages, fonctions et portée de leur parole*, Bruxelles, De Boeck, 2006.
- Deleu, C., *Le documentaire radiophonique*, Paris/Bry-sur-Marne, L'Harmattan/INA Éditions, 2013.
- Deshays, D., *Pour une écriture du son*, Klincksieck, Paris, 2006.
- Glevarec H., *France Culture à l'œuvre : Dynamique des professions et mise en forme radiophonique*, CNRS Éditions, 2001.
- Paranthoën, Y., *Propos d'un tailleur de son*, Phonurgia Nova, 2002.
- Rosset, C., *Yann Paranthoën – l'art de la radio*, Phonurgia Nova, 2009.

ARTICLES UNIVERSITAIRES

- Antoine F., « A la recherche (désespérée) des univers sonores radiophoniques », *Médiatiques*, n°29, 2002. Disponible à l'adresse : https://www.researchgate.net/publication/293332345_A_la_recherche_des_univers_sonores_radiophoniques
- Barthes, R., « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n°8, 1966. Disponible à l'adresse : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113
- Beccarelli, M., « Donner à l'auditeur une présence radiophonique nocturne en direct, une mission du service public ? L'exemple de la France et de France Inter », *Les Enjeux de l'information et de la*

communication, n°14, 2013. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2013-2-page-111.htm>

Cardinal, S., « La radio, modulateur de l'audible », *Chimères*, n°53, 2013. Disponible à l'adresse : <http://www.sergecardinal.ca/pdf/la-radio-modulateur-de-laudible.pdf>

Deleu, C., « Le documentaire radio en quête d'identité », *Ina Expert*, juillet 2013. Disponible à l'adresse : <http://www.ina-expert.com/e-dossier-le-documentaire-un-genre-multiforme/le-documentaire-radio-en-quete-d-identite.html>

Deleu, C., « Le documentaire radiophonique : un genre marginal... plein d'avenir », *Les Cahiers du Journalisme*, n°7, 2000. Disponible à l'adresse : http://www.cahiersdujournalisme.net/cdj/pdf/07/09_deleu.pdf

Deleu C., « Dispositif de feintise dans le docu-fiction radiophonique », *Questions de communication*, n°23, 2013, pp. 293-317. Disponible à l'adresse : <https://questionsdecommunication.revues.org/8459>

Fauré L., « Analyser les pratiques discursives radiophoniques : nouveaux enjeux et perspectives », *Cahiers de praxématique*, n°61, 2013. Disponible à l'adresse : <https://praxematique.revues.org/2429>

Gago L., Gire S., « ARTE Radio.com La radio est un art, pas seulement un transistor », *MédiaMorphoses*, n°23, 2008. Disponible à l'adresse : http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/28274/MediaMorphoses_2008_23_133.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Glevarec, H., « Les producteurs de radio à France Culture, « journalistes », « intellectuels », ou « créateurs » ? : de la définition de soi à l'interaction radiophonique », *Réseaux*, n° 86, 1997, pp. 13-38. Disponible à l'adresse : http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1997_num_15_86_3110

Glevarec, H., « Antenne et hors-antenne à France Culture. Introduction de l'auditeur et formes d'engagement dans la parole » *Réseaux*, n°77, 1996. Disponible à l'adresse : http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1996_num_14_77_3740

Glevarec, H., « Du canular radiophonique à l'effet de réel », in *Le Canular dans l'art et la littérature*, Majastre J.-O. et Pessin A., L'Harmattan, pp. 75-94, 1999. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01089213/document>

Glevarec, H., Pinet, M., « France Culture une seconde radio pour les professions intellectuelles et culturelles » *Le Mouvement Social*, n°219-220, 2007. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2007-2-page-115.htm>

Goldman, J.-P. *et alii*, « Phonostylographe : un outil de description prosodique. Comparaison du style radiophonique et lu », *Nouveaux cahiers de linguistique française*, n°28, 2007, pp. 219-237. Disponible à l'adresse : http://clf.unige.ch/files/8314/4102/7522/18-Goldman_nclf28.pdf

Guiganti, B., « Entre bruits et silence (essais sur l'art audio) », ACSR Atelier de Création Sonore Radiophonique. Disponible à l'adresse : <http://www.acsr.be/wp-content/uploads/guiganti-essais-art-audio.pdf>

Hupin, B., Simon A.-C., « Analyse phonostylistique du discours rad », *Recherches en communication*, n° 28, 2007. Disponible à l'adresse : <https://www.researchgate.net/publication/45359290>

Lagane, J., « L'évolution du langage radiophonique », *Communication et langages*, n°111, 1997, pp. 39-52. Disponible à l'adresse : http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1997_num_111_1_2740

Lejeune, P., « La voix de son maître », *Littérature*, n°33, 1979, pp. 6-36. Disponible à l'adresse : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1979_num_33_1_2092

Méadel, C., « Ethnographie de l'antenne, le travail de gens de radio », *Réseaux*, n°9, 1984. Disponible à l'adresse : http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1984_num_2_9_1145

Méadel, C., « Les images sonores, naissance du théâtre radiophonique », *Techniques et Culture*, n°16, 1991. Disponible à l'adresse : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00082721/document>

Méadel, C., Musiani, F., « La (dé-)synchronisation par le public. Un nouveau format radiophonique », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, n°14, 2013. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2013-2-page-123.htm>

Le Tinnier, F., « Dynamique de la voix enregistrée selon Pierre Schaeffer (1941-1963) », *Entrelacs*, n°11, 2014. Disponible à l'adresse : <http://entrelacs.revues.org/621>

Parain, B., « Radio & Solitudes », *Interférences*, n° 10, août 1979. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/brice-parain-radio-solitudes-1930/>

Richard, L., « De la radio et de l'écriture radiophonique », *SEMEN Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 1985. Disponible à l'adresse : <https://semen.revues.org/3733>

Sandré, M., « Quelle place pour le citoyen-auditeur dans le discours radiophonique ? Analyse de genres participatifs », *Cahiers de praxématique*, n°61, 2013. Disponible à l'adresse : <https://praxematique.revues.org/1932>

Scannell, P., « L'intentionnalité communicationnelle dans les émissions de radio et de télévision », *Réseaux*, n°68, 1994, pp. 49-63. Disponible à l'adresse : http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_68_2620

Simon, A.-C., Auchlin, A., Goldman, J.-P., Christodoulides, G., « Tendances prosodiques de la parole radiophonique », *Cahiers de praxématique*, n°61, 2013. Disponible à l'adresse : <http://praxematique.revues.org/1899>

Tétu, J.-F., « La radio, un média délaissé », *Hermès*, n°38, 2004, pp. 63-69. Disponible à l'adresse :

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00396311/document>

Tétu, J.-F., « L'émotion dans les médias : dispositifs, formes et figures », *Mots. Les langages du politique*, n°75, 2004. Disponible à l'adresse : <https://mots.revues.org/2843>

Tétu, J.-F., « La radio, et la maîtrise du temps », *Etudes de communication*, n°15, 1994, pp. 75-89. Disponible à l'adresse : <https://edc.revues.org/2684>

PRESSE GÉNÉRALISTE

Beauvallet, E., « « Radio Live » service tout public », *Libération*, 09 mars 2013 Disponible à l'adresse : http://next.liberation.fr/theatre/2017/03/09/radio-live-service-tout-public_1554568

Dray, N., « Tailleurs de sons », *Les Inrockuptibles*, 14 novembre 2012.

Kroh, L., « Pourquoi est-ce que la radio n'est pas virale ? », *Slate*, 28 février 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/84009/radio-virale>

Le Drollec, A., « Pascale Clark : « On va foutre le boxon ! » », *L'Obs*, 27 novembre 2016. Disponible à l'adresse : <http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20161121.OBS1476/pascale-clark-on-va-foutre-le-boxon.html>

Le Drollec, A., « Médias l'ère des nouveaux pionniers », *L'Obs*, 04 mai 2017.

Leportoï, D., « Pourquoi les vidéos ASMR vous plaisent tant », *Slate*, 30 mars 2017. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/141830/videos-asmr-frisson-cerveau-neurosciences>

Le Saux, L., « Le modèle Arte Radio », *Télérama*, 01 décembre 2012.

Le Saux, L. « Leur ton est précieux », *Télérama*, 07 mai 2011.

Lopoukhine, S., « Renouer avec les sensations (inégalables) de l'analogique », *France Culture*, 29 janvier 2013. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/creation-sonore/renouer-avec-les-sensations-inegalables-de-lanalogique>

Merle, S., « Collin et Mauduit rêvent d'Amérique », *Le Parisien*, 24 juin 2013.

Morio, J., « « L'Air du son », le podcast qui parle... des podcasts », *Le Monde*, 07 mai 2017. Disponible à l'adresse : http://www.lemonde.fr/televvisions-radio/article/2017/05/06/l-air-du-son-le-podcast-qui-parle-des-podcasts_5123380_1655027.html

Morio, J. « Pascale Clark ouvre son BoxSons », *Le Monde*, 16 avril 2017. Disponible à l'adresse : http://www.lemonde.fr/televvisions-radio/article/2017/04/18/pascale-clark-ouvre-son-boxsons_5112946_1655027.html

Morio, J., « La renaissance du feuilleton radiophonique », *Le Monde*, 03 juillet 2016. Disponible à l'adresse : http://www.lemonde.fr/televvisions-radio/article/2016/07/02/la-renaissance-du-feuilleton-radiophonique_4962376_1655027.html

Morio, J., « Mehdi Ahoudig, une écoute sensible », *Le Monde*, 30 octobre 2015. Disponible à

l'adresse : http://www.lemonde.fr/televvisions-radio/article/2015/10/30/mehdi-ahoudig-une-ecoute-sensible_4800411_1655027.html

Nouyoux, C., « NouvOson : Radio France se fait agitateur de sons sur la toile », *Télérama*, 09 mars 2013. Disponible à l'adresse : <http://www.telerama.fr/radio/nouvoston-radio-france-se-fait-agitateur-de-sons-sur-la-toile,94498.php>

Pooley, J., Socolow, M., « Non, « La Guerre des mondes » d'Orson Welles n'a pas paniqué les Etats-Unis », *Slate*, 31 octobre 2013. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/79512/guerre-mondes-welles-panique>

Riffaudeau, H., « Silvain Gire : « Arte Radio ne dit jamais aux auditeurs ce qu'ils doivent penser » », *L'Obs*, 04 mai 2017. Disponible à l'adresse : <http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20170503.OBS8872/silvain-gire-arte-radio-ne-dit-jamais-aux-auditeurs-ce-qu-ils-doivent-penser.html>

Robequain, L., « Les podcasts, un beau succès qui peine encore à séduire les annonceurs », *Les Echos*, 07 juin 2017. Disponible à l'adresse : <https://www.lesechos.fr/monde/etats-unis/030362210547-les-podcasts-un-beau-succes-qui-peine-encore-a-seduire-les-annonceurs-2092244.php>

Roy, J., « The Newest Genre of Porn Is Just Women Whispering at You », *The Cut*, New York Magazine, 16 octobre 2014. Disponible à l'adresse : <https://www.thecut.com/2014/10/newest-porn-genre-women-whispering-at-you.html>

Thomas-Bourgneuf, M., « La radio s'honore », *Libération*, 09 juin 2012. Disponible à l'adresse : http://next.liberation.fr/culture/2012/06/08/la-radio-s-honore_824810

Turcan, M., « Avec Transfert, Slate.fr lance le podcast de l'intime », *Les Inrockuptibles*, 22 juin 2016. Disponible à l'adresse : <http://www.lesinrocks.com/2016/06/21/medias/avec-transfert-slate-fr-lance-le-podcast-de-lintime-11847507/>

Verlaque, I., « La radio la nuit, “c’est plus feutré, intime”, Marine Beccarelli », *Télérama*, 25 mars 2015. Disponible à l'adresse : <http://www.telerama.fr/radio/la-radio-la-nuit-c-est-plus-feutre-intime-marine-beccarelli,124436.php>

Woitier, C., « La seconde jeunesse du podcast », *Le Figaro*, 18 juin 2016. Disponible à l'adresse : <http://www.lefigaro.fr/medias/2016/06/17/20004-20160617ARTFIG00313-la-seconde-jeunesse-du-podcast.php>

PRESSE PROFESSIONNELLE

ADDOR – Association pour le développement du documentaire radiophonique, « Guide du documentariste sonore 2017 », ADDOR, 30 octobre 2016. Disponible à l'adresse :

<https://www.addor.org/Guide-du-documentariste-sonore>

Adrian X, R., « Toward a Definition of Radio Art », Kunstradio, septembre 1998. Disponible à l'adresse : <http://www.kunstradio.at/TEXTS/manifesto.html>

Anghel, C., « Serial, l'affirmation du journalisme narratif », Syntone, 19 octobre 2016. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/serial-laffirmation-du-journalisme-narratif>

Baudet, C., « Enquête graphique dans les coulisses du storytelling radiophonique », Syntone, 07 janvier 2016. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/enquete-graphique-dans-les-coulisses-du-storytelling-radiophonique/>

Baudet, C., « Quelles histoires nous raconte le storytelling », Syntone, 04 juin 2015. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/quelles-histoires-nous-raconte-le-storytelling/>

Beccarelli, M., « C'étaient les nuits radiophoniques d'Alain Veinstein », Syntone, 14 novembre 2014. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/cetaient-les-nuits-radiophoniques-dalain-veinstein/>

Cohen, R., « Pierre Schaeffer et l'art radiophonique », Syntone, 24 septembre 2010. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/pierre-schaeffer-et-lart-radiophonique/>

Deleu, C., « Arte Radio : dix ans d'intimité radiophonique », 2002-2012 : La décennie Arte Radio, Syntone, 21 septembre 2012. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/arteradio-dix-ans-dintimite-radiophonique/>

Delmoly, L., « Le renouveau du podcast : blockbusters et derniers-nés », Hyper Radio, Radio France, 15 mai 2017. Disponible à l'adresse : <http://hyperradio.radiofrance.fr/usages/le-renouveau-du-podcast/>

Langlois, P., « Sur le livre de Rudolf Arnheim *La Radio* », Samedi d'Entretiens, Ircam, 26 mai 2007. Disponible à l'adresse : <http://www.entretiens.asso.fr/Samedis/Langlois.Arnheim.htm>

Noiseau, E., « Qu'est-ce que la radiophonie aujourd'hui ? », Syntone, 28 janvier 2011. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/quest-ce-que-la-radiophonie-aujourd'hui/>

Noiseau, E., « Arte Radio : le son au premier plan », 2002-2012 : La décennie Arte Radio [dossier], Syntone, 08 octobre 2012. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/arteradio-le-son-au-premier-plan/>

Noiseau, E., « Vers un art radiophonique numérique ? », Un art radiophonique numérique [dossier], Syntone, du 28 mars au 28 avril 2013. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/category/dossiers/art-radio-numerique/>

Portevin, C., « Interview de Yann Paranthoën », Phonurgia. Disponible à l'adresse : <http://www.phonurgia.org/yann.htm>

Rédaction (la), « Comment financer une création radiophonique ? », Syntone, 18 novembre 2013 [dernière mise à jour : février 2015]. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/comment-financer->

[une-creation-radiophonique/](#)

Rédaction (la), « Guide du documentariste sonore 2017 », Addor, 30 octobre 2016. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/comment-financer-une-creation-radiophonique/>

Rédaction (la), « Binaural : quelques démos fameuses », Hyper Radio, Radio France, date non renseignée. Disponible à l'adresse : <http://hyperradio.radiofrance.fr/binaural-quelques-demos-fameuses/>

Volcler, J., « Portrait d'auteur : Mehdi Ahoudig ou la vertu du déplacement », 2002-2012 : La décennie Arte Radio, Syntone, 01 octobre 2012. Disponible à l'adresse : <http://syntone.fr/portrait-dauteur-mehdi-ahoudig-ou-la-vertu-du-deplacement/>

Zibaut, C., « Ce que le Facebook Live apporte à la radio visuelle », Hyper Radio, Radio France, 09 janvier 2017. Disponible à l'adresse : <http://hyperradio.radiofrance.fr/usages/facebook-live-apporte-a-radio-visuelle/>

EMISSIONS RADIOPHONIQUES

Baumgartner, T., « Tomás Gubitsch + Jessica Abel », *L'Atelier du son*, France Culture, 19 avril 2013. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/latelier-du-son/tomas-gubitsch-jessica-abel>

Bourmeau, S., « Au pays des voix : Walter Benjamin et la Radio », *La Suite dans les idées*, France Culture, 05 juillet 2014. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-suite-dans-les-idees/au-pays-des-voix-walter-benjamin-et-la-radio>

Deleu, C., Teste, F., « France Culture a 50 ans ! (1/4) : « René Jentet, une vie de radio » », *Sur les docks*, France Culture, 02 septembre 2013. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks-14-15/france-culture-50-ans-14-rene-jentet-une-vie-de-radio>

Deleu, C., Szmuc, A., « France Culture a 50 ans ! (2/4) : « Nuits Magnétiques, bonsoir... » », *Sur les docks*, France Culture, 03 septembre 2013. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks-14-15/france-culture-50-ans-24-nuits-magnetiques-bonsoir>

Delorme, F., « Corps sonores (1/4) Webradios, podcasts: vers le nouvel âge d'or de la création radiophonique », *Culturesmonde*, France Culture, 13 février 2017. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/culturesmonde/corps-sonores-14-webradios-podcasts-vers-le-nouvel-age-dor-de-la-creation>

Delorme, F., « Corps sonores (2/4) De la torture au maintien de l'ordre: la répression acoustique », *Culturesmonde*, France Culture, 14 février 2017. Disponible à l'adresse :

<https://www.franceculture.fr/emissions/culturesmonde/corps-sonores-24-de-la-torture-au-maintien-de-lordre-la-repression>

Delorme, F., « Corps sonores (3/4) Des murs végétaux aux bitumes phoniques : la chasse aux bruits », *Culturesmonde*, France Culture, 15 février 2017. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/culturesmonde/corps-sonores-34-des-murs-vegetaux-aux-bitumes-phoniques-la-chasse-aux>

Delorme, F., « Corps sonores (4/4) Acoustiques urbaines : les sons de la société », *Culturesmonde*, France Culture, 16 février 2017. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/culturesmonde/corps-sonores-44-acoustiques-urbaines-les-sons-de-la-societe>

Dermée, P., et Godebert, G., « Évocation de *Maremoto* de Gabriel Germinet, interview de l'auteur », *Les Noces d'argent du théâtre radiophonique*, 24 juillet 1949, Archives Ina. Disponible à l'adresse : <http://www.ina.fr/audio/P12068495>

Farabet, R., « Le théâtre des radio opérations », Sons de Plateaux #3, Radio Grenouille, 15 mars 2008. Disponible à l'adresse : <http://www.radiogrenouille.com/audiotheque/le-theatre-des-radio-operations-rene-farabet/>

Fiévet, D., « Il était une fois... les contes », *Le Temps d'un bivouac*, France Inter, 06 juillet 2017. Disponible à l'adresse : <https://www.franceinter.fr/emissions/le-temps-d-un-bivouac/le-temps-d-un-bivouac-06-juillet-2017>

Garbit, P., « Gaston Bachelard : « La radio comme possibilité de rêve éveillé », *Les Nuits de France Culture*, France Culture, 04 juin 2015. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/gaston-bachelard-la-radio-comme-possibilite-de-reve-veille>

Goémé, C., Mariani, D., « France Culture a 50 ans ! (4/4) : « France Culture : souvenirs du sixième étage » », *Sur les docks*, France Culture, 05 septembre 2013. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks-14-15/france-culture-50-ans-44-france-culture-souvenirs-du-sixieme-etage>

Guérin, M., Davidas, G., « Le geste magnétique », *L'Atelier de la création*, France Culture, 22 janvier 2013. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/latelier-de-la-creation-14-15/le-geste-magnetique>

Lebrun, J., « Jean Garetto et l'Oreille en coin », *La Marche de l'Histoire*, France Inter, 19 septembre 2012. Disponible à l'adresse : <https://www.franceinter.fr/emissions/la-marche-de-l-histoire/la-marche-de-l-histoire-19-septembre-2012>

Meslard, A., « #01 : Le renouveau de la fiction audio », *L'Air du son*, Binge Audio, 04 mai 2017.

Disponible à l'adresse : <https://soundcloud.com/lair-duson/le-renouveau-de-la-fiction-audio>

Meslard, A., « #03 : Innovations techniques, nouveaux contenus », *L'Air du son*, Binge Audio, 1er juin 2017. Disponible à l'adresse : <https://soundcloud.com/lair-duson/innovations-techniques-nouveaux-contenus>

Meslard, A., « #04 : Le podcast, la nouvelle francophonie », *L'Air du son*, Binge Audio, 15 juin 2017. Disponible à l'adresse : <https://soundcloud.com/lair-duson/04-le-podcast-la-nouvelle-francophonie>

Ostermann, C., « La voix à la radio », *Jusqu'au bout des voix*, France Inter, 28 août 2011. Disponible à l'adresse : <https://www.franceinter.fr/emissions/jusqu-au-bout-des-voix/jusqu-au-bout-des-voix-28-aout-2011>

Pudlowski, C., « Comment se fabriquent nos podcasts – Dans les coulisses de Transfert », *Transfert*, Slate Podcasts, 15 juin 2017. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/podcast/147069/coulisses-transfert-nos-podcasts>

Rault, C., Baumgartner, T., « Paranthoën », Arte Radio, 02 mars 2005. Disponible à l'adresse : <https://www.arteradio.com/son/12335/paranthoen>

Richeux, M., « La drogue (2/1) Documentaires radiophoniques : les voix de l'addiction », *Les Nouvelles vagues*, France Culture, 18 octobre 2016. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/la-drogue-25-documentaires-radiophoniques-les-voix-de-laddiction>

Thomas, X., « Au fil du son – Hommage à Yann Paranthoën », Radio Grenouille, 13-16 décembre 2007. Disponible à l'adresse : <http://www.radiogrenouille.com/antenne/thematiques/au-fil-du-son-hommage-a-yann-paranthoen/>

Tuaille, V., « Et là c'est le drame », Arte Radio, 06 avril 2017. Disponible à l'adresse : <https://www.arteradio.com/son/61658634/et-la-c-est-le-drame>

Tylski, A., Teste, F., « France Culture a 50 ans ! (3/4) : « Le Pays d'ici (1984-1997) - Une aventure radiophonique » », *Sur les docks*, France Culture, 04 septembre 2013. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks-14-15/france-culture-50-ans-34-le-pays-dici-1984-1997-une-aventure>

CONTENUS AUDIOVISUELS

Arcila, P., *Au fil du son*, Production Mille et Une, Rennes, 2007.

RÉSUMÉ DU MÉMOIRE :

À l'heure où la vidéosphère a envahie le média radiophonique et où de plus en plus d'émissions de radio sont filmées et où les radios créent des contenus spécifiques aux réseaux sociaux, nous avons voulu nous interroger sur les quelques émissions de radio qui « résistent » à cette vague de l'image, tout en étant des émissions éminemment imagées. Des émissions très narratives et très illustrées, qui rentrent dans l'intimité des auditeurs, connotent en eux des imaginaires, et les font voyager. C'est de ce mystère radiophonique : comment des émissions peuvent avoir des effets très directs sur les auditeurs, que nous allons essayer de dévoiler. Nous parlons de mystère car la radio est un média qui reste lui-même très muet sur sa propre fabrication, et qui est assez délaissé par la recherche universitaire.

Dans cette étude nous parlerons donc des procédés de composition des émissions radiophoniques, où le matériau radio est véritablement considéré comme une expression en tant que telle, pas seulement comme média-relai. Nous allons donc aborder la radio « complexe », les émissions de radio « très produites » radiophoniquement ou dites « élaborées ». À travers une analyse historique, nous allons voir que ces émissions avec beaucoup de montage, de réalisation et d'écriture sonore, si elles étaient très fortes aux débuts de la radio, se font de plus en plus rares, et sont reléguées sur les stations savantes et dans des tranches horaires abandonnées. Nous verrons également que c'est un genre qui souffre d'un manque de reconnaissance global. Il y a eu quelques tentatives de théorisation, notamment autour de points d'ancrages : le travail sur le son et de la voix, la reconstitution d'univers narratifs... Mais aucune définition scientifique n'a émergé. En conséquence de quoi, des professionnels ont cherché une reconnaissance dans les faits via des prix et des festivals pour soutenir cette création. Ce genre souffre aussi globalement d'un déficit de conditions de production, en termes de financement et de formation.

Conséquence de tout cela, quand Internet s'est développé, il est apparu comme un véritable eldorado pour les auteurs radiophoniques. Internet a libéré la création radiophonique des contraintes de place sur la grille de programmation mais aussi des contraintes temporelles de minutages... Plus globalement le numérique a aussi permis à la création d'atteindre un nouveau niveau d'intimité avec l'auditeur : qui n'est plus assujéti à des horaires de diffusion mais qui peut consommer son émission de radio quand il le souhaite. Les situations d'écoute deviennent donc plus propices à la création car l'auditeur est plus attentif et peut donc être encore plus immergé dans la narration. Sans compter qu'avec le développement de programmes radiophoniques natifs, c'est-à-dire disponibles et diffusés uniquement sur Internet, de nouveaux codes d'écriture ont émergé, inspirés du modèle des podcasts et du storytelling américain.

MOTS CLÉS : radio, podcast, récit, storytelling, intentionnalité narrative, imaginaire, paysage sonore, grain de la voix, écriture du son, création radiophonique