N° 18 | 2022
Le désir de belle radio aujourd'hui / le documentaire

Écrire avec les voix des autres

Quels enjeux éthiques derrière le « beau documentaire » ?

Fanny DUJARDIN

Édition électronique :
URL : https://komodo21.numerev.com/articles/revue-18/2594-ecrire-avec-les-voix-des-autres
DOI : numerev_2403
Date de publication : 05/09/2022

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : DUJARDIN, F. (2022) Écrire avec les voix des autres. *Komodo 21*, (18). https://doi.org/10.34745/numerev_2403

Le documentaire sonore, en tant qu'art de terrain mettant en jeu les voix d'« acteurs sociaux » (Nichols, 2001) diversement situés, est indissociable d'une éthique de l'enregistrement. Le positionnement des auteurs et des autrices vis-à-vis des personnes enregistrées se manifeste dans les dispositifs techniques et les modes d'énonciation employés, autant que dans la composition du documentaire. Une attention stylistique au documentaire sonore doit donc examiner ce positionnement et sa traduction esthétique, prenant acte d'une redéfinition du style comme « praxis globale » (Pouillaude, 2020). L'étude comparée de trois productions contemporaines, celles de Raphaël Krafft, Mehdi Ahoudig et Anouk Bâtard, et Sylvie Gasteau, permet de dégager différents ethos de documentaristes (ethos du reporter, du détective ou de l'ami·e), qui sont autant de manières de recueillir et de diffuser les voix des autres.

Mots-clés :

Abstract

Sonic documentary, as a field art, staging voices of « social actors » (Nichols, 2001) from different backgrounds, is deeply interwinded with an ethics of recording. The authors standpoints, and their attitude to the ones they record, manifest in technical devices, speech acts, and in the documentary composition. A stylistic consideration of sonic documentary thus demands to analyze these standpoints and their aesthetic translation, taking account of a redefinition of style as a « global praxis » (Pouillaude, 2020). The compared study of three contemporary productions, by Raphaël Krafft, Mehdi Ahoudig and Anouk Bâtard, and Sylvie Gasteau, reveals different documentary ethos (the reporter's, the detective's and the friend's ethos), which are as many ways to collect and broadcast voices of others.

Le « beau documentaire » radiophonique s'inscrit dans un ensemble plus vaste d'écritures contemporaines issues du « tournant ethnographique » des arts. Collectant et agençant les voix des autres pour produire des récits à référentialité forte, les documentaristes sont confrontés à des enjeux éthiques indissociables de l'esthétique de leurs créations. La pratique de terrain tout autant que le montage des voix engagent la

responsabilité des auteurs et autrices vis-à-vis des personnes enregistrées. Cette contribution propose de dégager quelques outils d'écoute critique pour rendre compte de la diversité de leurs positionnements, et d'interroger ainsi la possibilité, sinon d'une réflexion déontologique, du moins d'un travail réflexif sur les manières d'enregistrer et de diffuser les mots d'autrui, à l'heure où la popularité et l'économie du podcast sont en pleine expansion. Après un retour sur quelques bases théoriques resituant cette réflexion dans un dialogue avec les sciences sociales, je tenterai d'illustrer, à travers trois études de cas, la diversité des pratiques de mise en récit des voix des autres, et l'éthos d'auteur ou d'autrice qu'elles impliquent.

1. Quels enjeux éthiques d'un art radiophonique de terrain ?

1.1. Le documentaire sonore dans le « tournant ethnographique »

En France, le documentaire radiophonique s'est construit dans les années 1960 dans une double rupture avec l'espace du studio comme seul lieu de l'expression radiophonique, et avec les voix des élites intellectuelles qui monopolisaient l'antenne. En 1972, René Farabet, qui participe, au cœur de l'*Atelier de création radiophonique*, à l'invention d'un art spécifiquement radiophonique, écrit : « le monde est le studio de demain [1]. » Ainsi, une certaine radio « d'expression [2] », pour reprendre les termes de Yann Paranthoën, ou de « création [3] », comme la désignerait plus volontiers Kaye Mortley, va devenir un art sonore de terrain, notamment à la faveur de l'invention du Nagra.

Comme les autres arts, la radio connaît alors un « tournant ethnographique » â selon l'expression proposée par le théoricien américain Hal Foster [4]. Dans son désir d'écritures tournées vers le réel, elle rencontre de nouvelles questions d'ordre esthétique, mais aussi éthique. Les documentaristes vont désormais enregistrer les voix de l'autre social ou culturel, autrement dit de personnes réelles, diversement situées, que l'approche documentaire transforme en « acteurs sociaux » (*social actors*), ou en « joueurs culturels » (*cultural players*) [5], selon Bill Nichols, théoricien du cinéma documentaire. Comme dans toute relation d'enquête qui « transform[e] [...] la vie des autres en terrain [6] », la responsabilité de l'auteur ou de l'autrice est alors engagée. Sa présence et la diffusion de l'œuvre sont susceptibles de bouleverser les existences des protagonistes au-delà de ce qu'il ou elle aurait anticipé ou souhaité. De plus, la relation d'enregistrement, à l'instar de toute relation ethnographique, peut être porteuse d'un rapport de force où un pouvoir est exercé par celui ou celle qui enregistre sur les personnes enregistrées, qui plus est quand ces dernières n'ont pas la main sur la phase de montage.

Les sciences humaines ont depuis longtemps posé cette question éthique, de différentes manières selon les disciplines : en défendant la nécessité d'une histoire des

classes populaires pour les historiens et historiennes, en déconstruisant le rapport colonial aux groupes étudiés du côté de l'anthropologie, ou en analysant les mécanismes de domination de classe, de genre, ou de race qui interfèrent avec l'enquête pour les sociologues.

1.2. Écrire avec les voix des autres

D'autre part, la spécificité du documentaire sonore est l'utilisation de la voix comme matériau d'écriture et la centralité de celle-ci dans la représentation d'autrui, qu'elle soit employée pour le contenu propositionnel de ce qu'elle dit ou comme matière sonore. En l'absence d'image, la voix tient lieu de « visage », au sens de Levinas, c'est-à-dire de « présence en face [7] » de l'autre. Mais cette voix de l'autre, et ses manières de parler, sont elles-mêmes prises dans des déterminations sociales. Pierre Bourdieu a montré que les styles de voix étaient socialement situés, soumis à des hiérarchies reflétant la hiérarchie des groupes sociaux [8]. Une inégalité proprement vocale existe alors, par laquelle on reconnaît à certaines voix plus de légitimé qu'à d'autres, et le documentaire sonore, en tant que forme polyphonique, est inéluctablement pris dans ces conflits linguistiques et sociaux.

À ce titre, le documentaire radiophonique relève, comme le roman tel que le décrivait Mikhaïl Bakhtine, d'une expression plurilinguiste, au sens où « c'est précisément la diversité des langages, et non l'unité d'un langage commun normatif, qui apparaît comme la base du style [9] ». Bakhtine ajoute que la prose romanesque exprime ainsi « une sensibilité à la concrétion et à la relativité historique et sociale de la parole vivante », en vertu de laquelle elle « s'empare du mot, chaud encore de sa lutte, de son hostilité, du mot point résolu encore, déchiré entre les intonations et les accents hostiles, et, tel quel, le soumet à l'unité dynamique de son style [10]. » La représentation des styles de voix et la valeur qui leur est attribuée dans l'économie du récit sont alors loin d'être neutres sur le plan politique, *a fortiori* quand le documentaire sonore prétend donner à entendre « la voix des délaissés [11] », pour reprendre les mots de Laurent Demanze à propos des littératures factuelles contemporaines. À titre d'exemple, dans un article sur « Les mondes du travail dans les documentaires de France Culture, années 1980-1990 », Cécile Morin remarque que les voix des travailleurs manuels sont systématiquement captées dans leur environnement de travail, ou entourées de bruits au montage, tandis que les voix des intellectuels sont enregistrées dans « l'acoustique neutre d'un bureau ou d'un studio », ce qui « contribue à mettre en valeur le contenu sémantique de leurs paroles au détriment de ses composantes acoustiques, et à [leur] conférer de fait une portée d'ordre général et atemporel [12] ».

1.3. Une praxis globale

La question éthique du positionnement du documentariste face à ces voix peut alors être prise comme point de départ pour penser l'esthétique du documentaire radiophonique. Cette réflexion nécessite de considérer, au-delà de la forme finie, fixée par le montage, un ensemble de pratiques : les gestes d'enregistrement des

documentaristes, les types de relation instaurées avec les protagonistes, les manières d'agencer les voix récoltées, voire les manières de restituer aux participants le travail terminé. Cela revient finalement à écouter les documentaires sonores non seulement comme des œuvres, mais comme des « *praxis* globale[s] [13] », selon l'expression proposée par Frédéric Pouillaude, *praxis* dans lesquelles la situation d'enregistrement et tout ce qui s'y joue importent autant que la création de la trame de la pièce.

2. Quelques exemples de gestes, d'esthétiques et d'ethos documentaires.

Je vais maintenant évoquer trois exemples de pièces radiophoniques qui présentent différents positionnements et manières d'écrire avec les voix des autres. Dans le champ de la diffusion radiophonique, le documentaire sonore est situé à l'interface entre le productions journalistiques et artistiques (la frontière entre les deux étant souvent incertaine). Les auteurs et autrices des pièces choisies ne se reconnaissent pas nécessairement comme documentaristes, mais leurs pièces sont diffusées dans des créneaux qui ont une couleur éditoriale commune : d'un côté les émissions de France Culture se réclamant d'une « radio cousue main [14] » (*LSD, la série documentaire* et *Création on Air*), et de l'autre, Arte Radio.

2.1. Les voix d'un documentaire journalistique embarqué

Le premier exemple est un documentaire de Raphaël Krafft, réalisé par Guillaume Baldy, intitulé *Nord-Mali, l'opération Iroquois* [15]. Il constitue le premier épisode d'une série sur l'armée française diffusée dans *LSD* en 2017. Raphaël Krafft se revendique comme journaliste plutôt qu'auteur de radio [16]. Il travaille souvent sur des terrains lointains, parfois dangereux, dans la tradition du grand reportage. Ses émissions donnent à entendre des situations concrètes à forte portée politique : il couvre notamment la crise de l'accueil des migrants, et a fait plusieurs tours de France à vélo â accompagné d'Alexis Montchovet â en période d'élections, dans une visée radiophonique. Il rend compte de ces situations à échelle humaine en donnant la parole aux acteurs et actrices qui y sont impliqués, tout en donnant des informations sur le contexte global.

Dans *Nord-Mali, l'opération Iroquois*, les personnages sont les militaires de l'armée française : des officiers supérieurs et des soldats d'infanterie. Face au micro, leurs voix s'expriment dans un langage militaire très codifié, qui laisse parfois place à des « paroles sensibles », des paroles plus subjectives quand les soldats baissent la garde, à la faveur d'une plaisanterie de l'intervieweur ou d'un « moment de poésie » (Raphaël Krafft), où ils témoignent de leur expérience du désert et de la difficulté psychologique de la mission. Raphaël Krafft utilise pour les capter un micro MS de bonne qualité, mais « tout-terrain », qu'il tient toujours à la main, ce qui lui permet dit-il d'installer une proximité physique avec l'interviewé et une relation égalitaire. Ces paroles directes, d'interview, alternent avec des voix en situation, participant d'une action, ponctuées

par les questions du reporter. Raphaël Krafft revendique un rapport franc et transparent vis-à-vis des personnes qu'il enregistre. Mais il évoque aussi la figure du « confesseur » pour décrire sa posture, c'est-à-dire un mélange d'empathie et d'autorité. Et en effet le reporter n'hésite pas se montrer critique, à poser « des questions qui fâchent » (qui ne seront pas coupées au montage), interrogeant les protocoles d'action des militaires (comme le fait de tirer en direction d'une silhouette suspecte avant qu'elle soit identifiée ou non comme ennemie) ou le climat émotionnel qui accompagne la mission, notamment l'exaltation des hommes à l'approche des mêmes suspects qui se révèleront être de simples bergers accompagnant leur troupeau. Ancien engagé, sa connaissance des codes militaires lui permet de ne pas dépasser la limite au-delà de laquelle il trahirait la confiance de ses interlocuteurs. Au contraire, le montage fait entendre la relation de camaraderie – masculine – qu'il noue avec les soldats, les tutoyant volontiers, plaisantant avec eux, et partageant leurs conditions de vie le temps du tournage. La voix de Raphaël Krafft intervient aussi régulièrement, pour indiquer le contexte d'une prise de parole, décrire un lieu, ou situer dans le temps un enregistrement. Ce n'est pas une voix off enregistrée en studio qui légende le son, mais plutôt un ensemble de notes orales. Raphaël Krafft assume ainsi pleinement une fonction de régie dans la narration.

Son positionnement oscille donc au fil du documentaire entre prise de distance, qui va de pair avec la prétention à l'objectivité, et empathie vis-à-vis de ses interlocuteurs aux côtés desquels il est embarqué (son expérience physique du terrain participant d'ailleurs à légitimer le contenu rapporté). On pourrait donc dire que l'ethos du reporter consiste à viser le juste milieu entre ces deux pôles. Cet équilibre peut d'ailleurs évoluer en fonction des sujets : dans son documentaire *Passeur* [17], l'empathie l'emporte, et c'est sa propre voix qui prendra le devant pour se mettre en scène plus embarqué encore par la situation qu'il était venu documenter, puisqu'il décide d'aider lui-même des réfugiés à franchir la frontière.

2.2. Les voix de la réalité : une polyphonie inquiète

La deuxième pièce de cette étude de cas est *Qui a connu Lolita ?*, une enquête de Mehdi Ahoudig et Anouk Bâtard, produite par Arte Radio en 2010 [18].

Mehdi Ahoudig se présente comme documentariste. Il pratique l'art du son (« certainement le meilleur outil pour le documentaire », selon ses mots) à travers des réalisations radiophoniques, mais aussi en tant qu'ingénieur du son pour le théâtre et réalisateur de films. Il s'intéresse essentiellement à des sujets de société, et en particulier à la vie dans les quartiers populaires. *Qui a connu Lolita ?* est une collaboration avec Anouk Bâtard alors journaliste à Radio Grenouille.

Cette pièce fait entendre une grande diversité de personnages (en termes de genre, de classes sociales et d'origines géographiques), interrogés sur les circonstances de la mort de Lolita et ses deux enfants retrouvés dans leur appartement, à Marseille. Sous le motif du fait divers, le genre du récit tient à la fois du thriller policier et du tableau réaliste, car l'enquête est aussi un prétexte pour dresser le portrait d'un quartier. On

entend les voix des riverains, de la voisine de Lolita, des membres de la communauté cap-verdienne de Marseille, d'un vice-procureur, d'un directeur d'école primaire, d'un prêtre… Ces personnes sont enregistrées dans des espaces publics, sur leur lieu de travail ou chez elles. Mehdi Ahoudig réalise les entretiens avec un micro perché [19], positionné en dessous du visage et non en face afin de laisser de l'espace à l'interviewé. Il choisit la stéréo pour ne pas emprisonner la parole dans la situation d'interview et laisser ouverte la possibilité d'une sortie, d'un déplacement, une expression gestuelle spontanée. Au montage, le dispositif d'enregistrement n'est pas explicité comme chez Raphaël Krafft : les questions sont coupées et les voix données à entendre dans leur élément, d'où un certain effet de réalisme.

Il en résulte un récit polyphonique, où les prises de paroles se contredisent, diffèrent l'interprétation. L'effet produit est un « relativisme linguistique [20] » dans lequel aucune voix n'a plus d'autorité qu'une autre. La parole est mise en scène dans son échec à rendre compte du réel. Le rôle des auteurs n'est alors plus de révéler une vérité, mais de donner à sentir les paradoxes de l'affaire. Par ailleurs, comme chez Raphaël Krafft, une parole vive est enregistrée en situation mais il s'agit moins de rendre compte d'une action que de faire entendre des instants signifiants qui évoquent indirectement, de manière oblique, métaphorique, le sujet de l'enquête. Une scène enregistrée dans une église, où un mendiant se voit refuser l'aumône par un prêtre élargit, à une dimension presque mythique, la question de la charité, de l'entraide et du vivre ensemble impossible.

Dans l'absence de dénouement qui caractérise nombre de récits d'enquêtes contemporains, Laurent Demanze voit une manière de troquer « le désir de comblement herméneutique [21] » contre une « ouverture infinie de la pensivité [22] » – un terme qu'il emprunte à Roland Barthes – dans laquelle le jugement est suspendu et l'énigme maintenue. Le récit produit alors « une adresse éthique : non plus penser une vérité, formuler une conclusion, mais penser *à* un individu, dans une teneur fortement dédicatoire du récit [23]. » Cette analyse correspond tout à fait au documentaire de Mehdi Ahoudig et Anouk Bâtard, qui peut s'entendre comme un tombeau, au sens littéraire, un tombeau de voix à la mémoire de Lolita.

2. 3. Parler ensemble : l'amitié comme mode documentaire

Le troisième volet de cette étude de cas est une pièce de Sylvie Gasteau, réalisée par Benjamin Chauvin, Alain Joubert et Anne Fleury, *Anne de Jongh la rebelle à Licorne,* diffusé en 2016 dans *Création on Air* sur France Culture [24]. Sylvie Gasteau ne se réclame pas du documentaire, elle préfère « émission » ou « essai radiophonique » pour désigner ses productions [25], qui assument une hybridité générique forte, influencées par le théâtre, la musique, et son goût du romanesque.

Cette pièce est un portrait à trois voix d'une femme qui vit avec un important handicap moteur et a de grandes difficultés d'élocution : Anne de Jongh. Sylvie Gasteau écrit dans la présentation de l'émission :

> J'appréhendais d'enregistrer Anne tant parler lui coûtait d'efforts. Et j'ai très vite su qu'il fallait non pas retranscrire le récit d'Anne, mais s'en saisir comme d'une matière sonore précieuse, inédite, musicale, tout en maintenant le récit de sa vie, car Anne a beaucoup de choses à dire et a grandi dans la musique.

Pour raconter son histoire, Sylvie Gasteau fait appel à Jacques Livchine, comédien et vieil ami de Anne. Le documentaire se construit alors comme un passage de relais entre eux trois, rythmé et résolument joyeux. Il inclut aussi quelques paroles extérieures, enregistrées auprès des militants de *Vivre Debout*, l'association pour l'autonomie des personnes en situation de handicap dont Anne a fait partie. Sylvie Gasteau prend en charge la trame narrative, qu'elle rédige à la deuxième personne et lit devant Anne qui répond et réagit au micro. Ce dispositif est une manière de ré-adresser ce qui aurait pu être voix off à la première concernée, de la remettre en mouvement en lui donnant une forme de dialogue. Jacques Livchine quant à lui fait un récit comique de ses « 14 souvenirs, les pires qui soient » avec Anne, que l'on entend rire avec lui, renchérir ou corriger les anecdotes. Par ailleurs, le montage de la voix de Anne permet d'aider sa parole, de la fluidifier, et les chutes issues de ce montage sont composées en un prologue musical qui ouvre la pièce.

Ce qui distingue Sylvie Gasteau des exemples précédents, c'est la mise en scène d'une énonciation collective. Le partage de la parole et de l'écoute est au cœur de son éthique radiophonique. Elle raconte commencer toujours un enregistrement par le partage du casque avec celle ou celui qu'elle va enregistrer ; « c'est presque un acte de politesse », dit-elle. Ici, il ne s'agit pas de poser des questions à son héroïne, mais d'enregistrer une conversation entre amis adressée à un public. Le dispositif est clairement affiché : le documentaire relève d'un faire-ensemble. La réalisatrice adopte un positionnement solidaire : la mise en voix collective de la vie d'Anne participe à sa lutte pour l'autonomie, à la critique du validisme qu'elle a menée toute sa vie. La pratique documentaire consiste alors à parler avec et pour ses amis, avec sororité et humour, en défendant la possibilité d'une énonciation partagée et d'un monde commun. De plus, l'amitié et la complicité entre les protagonistes autorisent railleries et plaisanteries, par-delà le tabou que représente le handicap, comme par exemple quand Jacques Livchine raconte l'obstination d'Anne à participer à une randonnée de « théâtre de montagne » en Lozère malgré l'inaccessibilité du terrain à son fauteuil électrique, et s'exclame : « Mais quelle plaie cette fille ! Quand on est handicapée on la ferme ! » Les rires d'Anne conjurent tout malaise, et réaffirment son désir farouche « d'être traitée comme tout le monde ». Il ne s'agit donc pas de « donner la parole » à une personne en situation d'exclusion, mais bien plutôt, comme le dit encore Laurent Demanze, de « mener ensemble une critique des représentations acquises et des langues convenues de la société pour faire surgir [en elle] quelque chose d'irréductible [26]. »

Le documentaire de Sylvie Gasteau s'oppose alors à celui de Mehdi Ahoudig et Anouk Bâtard comme un chœur s'opposerait à un récit choral. Dans *Qui a connu Lolita ?,* la construction narrative en montage alterné isole les voix dans leur vision singulière de

l'évènement. Au contraire, dans *Anne de Jongh, la rebelle à la licorne,* c'est en parlant d'une seule voix que les trois personnages dressent le portrait haut en couleurs de l'une d'entre eux, comme un chœur tragique, transformé ici en troupe comique.

Conclusion

Trois types d'éthos se dégagent donc de ces documentaires. Le premier, l'ethos du reporter, produit un récit à visée explicative, où l'auteur cherche à se situer dans un juste milieu, entre empathie pour ses interlocuteurs et regard critique sur le terrain. Le second serait un ethos de détective, qui « bat en brèche la nécessité d'informer en mettant en scène un exercice de perplexité [27] », dans un récit d'enquête polyphonique. Enfin, le troisième est un ethos d'amie, de camarade de vie et de lutte, qui met en œuvre un « geste de solidarité énonciative » (Laurent Demanze) et fait du documentaire un espace de partage de la parole. Ces différents ethos sont autant de manières de recueillir les voix de celles et ceux qu'on appelle parfois les « personnages » du documentaire, et de les donner à entendre à des auditeurs et auditrices, derniers maillons dans cette circulation de la parole. Ce faisant, le documentaire radiophonique relève d'une pratique d'écoute spécifique, médiée par des outils d'enregistrement, qui apparaît finalement comme une modalité de l'être-ensemble. Ainsi, au-delà du geste esthétique de mise en forme des voix, il pourrait-être décrit comme un art de la rencontre.

Notes

[1] René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, Arles, Phonurgia nova, 1994, p. 21.

[2] Cité par Christian Rosset dans *Yann Paranthoënâ¯: l'art de la radio*, Christian Rosset (dir.), Arles, France, Phonurgia nova, 2009, p. 11.

[3] Kaye Mortley, *La tentation du son*, Arles, Phonurgia nova éditions, 2013, p. 15.

[4] Hal Foster, « L'Artiste comme ethnographe » ou la "fin de l'histoire" signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? » dans *Face à l'histoire, 1933-1969*, Paris, Flammarion/Centre Georges Pompidou, 1966, p. 498-505.

[5] Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, p. 5.

[6] Isabelle Clair, « Faire du terrain en féministe », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2016/3, n° 213, juin 2016, p. 69.

[7] Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Livre de Poche,

1990, cité par Fabrice Métais, *Toucher l'autre par le mondeâ¯: approche phénoménologique, éthique et érotique de la technologie*, Thèse de doctorat en philosophie, sld François-David Sebbah, Université de Technologie de Compiègne, 2013, https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01766310/document, PDF p. 35.

[8] Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut direâ¯: l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

[9] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978, p. 129.

[10] *Ibid.*, p. 151.

[11] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, 2019, p. 27.

[12] Cécile Morin, « Le cliquetis des linotypes. Les mondes du travail dans les documentaires de France Culture, années 1980-1990 », *Socio-anthropologie*, n° 41, juin 2020, p. 163-178.

[13] Frédéric Pouillaude, *Représentations factuellesâ¯: art et pratiques documentaires*, Paris, Éditions du Cerf, 2020, p. 152.

[14] Selon le texte de lancement de l'émission *LSD*, présentée par Perrine Kervran.

[15] Raphaël Krafft & Guillaume Baldy, *Nord-Mali, l'opération Iroquois*, série *L'armée française : des rues de Paris au désert du Sahara* pour *LSD, La série documentaire,* diffusé le 13/02/2017 sur France Culture, consulté le 05/03/2022.

[16] Selon un entretien réalisé avec Raphaël Krafft le 28/11/2020. Sauf précision, les citations entre guillemets des paragraphes suivants sont issues du même entretien.

[17] Raphaël Krafft & Jean-Philippe Navarre, *Passeur – Comment j'ai fait passer la frontière à des réfugiés*, série *Passer les frontières, 4 histoires de frontières*, pour *LSD, La série documentaire,* diffusé le 12/09/2016 sur France Culture, consulté le 03/01/2022.

[18] Anouk Bâtard & Mehdi Ahoudig, *Qui a connu Lolita ?*, mis en ligne le 28 septembre 2019, sur Arteradio.com, consulté le 03/01/2022.

[19] Selon un entretien réalisé avec Mehdi Ahoudig le 24/11/2020.

[20] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 145.

[21] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, *op. cit.*, p. 272.

[22] *Ibid.*, p. 275.

[23] *Ibid.*, p. 277.

[24] Sylvie Gasteau & Benjamin Chauvin, Alain Joubert, Anne Fleury, *Anne de Jongh, la rebelle à Licorne*, *Création on Air,* diffusé le 08/09/2016 sur France Culture, consulté le 03/01/2022.

[25] Selon un entretien réalisé avec Sylvie Gasteau le 26/11/2020.

[26] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, *op. cit.*, p. 114.

[27] *Ibid.*, p. 31.

Bibliographie

Émissions

AHOUDIG Mehdi & BÂTARD Anouk, *Qui a connu Lolita ?*, mis en ligne le 28 septembre 2019, sur Arteradio.com, consulté le 03/01/2022.

KRAFFT Raphaël & BALDY Guillaume, *Nord-Mali, l'opération Iroquois*, série *L'armée française : des rues de Paris au désert du Sahara* pour *LSD, La série documentaire,* diffusé le 13/02/2017 sur France Culture, consulté le 05/03/2022.

GASTEAU Sylvie & CHAUVIN Benjamin, JOUBERT Alain, FLEURY Anne, *Anne de Jongh, la rebelle à Licorne*, *Création On Air,* diffusé le 08/09/2016 sur France Culture, consulté le 03/01/2022.

Ouvrages et articles

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut direâ¯: l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

CLAIR Isabelle, « Faire du terrain en féministe », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2016/3, n° 213, juin 2016, p. 66-83.

DELEU Christophe, *Le documentaire radiophonique*, Paris, L'Harmattan, Ina éditions, 2013.

DEMANZE Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, 2019.

FARABET René, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, Arles, Phonurgia nova, 1994.

FOSTER Hal, 1996, « L'artiste comme ethnographe, ou la "fin de l'Histoire" signifie-t-elle

le retour à l'anthropologie ? », dans *Le retour du réelâ¯: situation actuelle de l'avant-garde*, Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht (trad.), Bruxelles, la Lettre volée, 2005.

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infiniâ¯: essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971.

MÉTAIS Fabrice, *Toucher l'autre par le mondeâ¯: approche phénoménologique, éthique et érotique de la technologie*, Thèse de doctorat en philosophie, sld François-David Sebbah, Université de Technologie de Compiègne, 2013. Thèse inédite, consultable au format PDF sur HAL (https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01766310/document).

MORIN Cécile, « Le cliquetis des linotypes. Les mondes du travail dans les documentaires de France Culture, années 1980-1990 », *Socio-anthropologie*, n° 41, juin 2020, p. 163-178.

MORTLEY Kaye, *La tentation du son*, Arles, Phonurgia nova éditions, 2013.

NICHOLS Bill, *Introduction to documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

POUILLAUDE Frédéric, *Représentations factuellesâ¯: art et pratiques documentaires*, Paris, Éditions du Cerf, 2020.

ROSSET Christian (dir.), *Yan Paranthoënâ¯: l'art de la radio*, Arles, France, Phonurgia nova, 2009.

Autrice

Étudiante de lettres modernes à l'ENS de Lyon puis dans le master CREADOC d'Angoulême, **Fanny Dujardin** débute des recherches sur le documentaire radiophonique en 2018 à l'EHESS. Elle est aujourd'hui doctorante à l'Université d'Aix-Marseille. Sa thèse de recherche-création, intitulée « Écrire avec les voix des autres : poétiques et politiques de la parole dans le documentaire radiophonique », est dirigée par Natacha Cyrulnik (PRISM) et Karine le Bail (CRAL) et bénéficie de l'encadrement artistique de Mehdi Ahoudig.â Parallèlement, Fanny Dujardin réalise des documentaires sonores, dontâ â*L'échappée*, co-réalisé avec Claire Messager, qui a reçu le prix « Coup de cœur » du centre Wallonie-Bruxelles aux Phonurgia Nova Awards 2021. Elle expérimente aussi la radio sous d'autres formes, en participant à des antennes éphémères, des émissions de création sonore, et au collectif Copie Carbone à Marseille.

Copyright

Tous droits réservés.