

# INTRODUCTION

Christophe DELEU et Pierre-Marie HÉRON

Ce volume fait suite à deux colloques organisés en 2021 et partiellement publiés dans la revue en ligne *Komodo 21* en 2021 et 2022<sup>1</sup>, dont il reprend plusieurs contributions en les complétant et enrichissant de nouvelles contributions et d'entretiens inédits avec des acteurs du domaine. Associant auteurs, réalisateurs, producteurs, responsables de programmes et universitaires, il entreprend de jeter quelques coups de projecteur sur les deux dernières décennies de la radio de création, en France et en Belgique principalement, dans les domaines de la fiction et du documentaire. Cette radio de création, relevant de ce qu'on appelait jadis les « émissions artistiques » (ainsi distinguées des émissions de journalisme), on propose de l'appeler « belle radio », malgré la connotation de gentillesse ou de fadeur que l'expression peut prendre pour certains, en nous souvenant au contraire que le beau peut être le commencement du terrible (écrivait Rilke) comme de la joie, qu'il est le résultat (ou au moins la promesse) de tout ce qui repose sur un esprit d'invention et de sens des complexités du réel, et que tout ce qui est vrai est beau. Dans un monde ultralibéral où les lois de l'argent imposent souvent aux radios publiques et associatives des pressions qui n'ont rien des « gênes exquises » (Valéry) ou des jeux oulipiens jadis remis à l'honneur par Thomas Baumgartner dans l'OuRapo d'ARTE Radio, parler de beauté fait du bien. Insistons, au seuil de cette présentation des contributions réunies, sur le fait qu'il nous a semblé essentiel de croiser les regards de chercheurs et les expériences de professionnels du média, et de nous donner pour cela la permission de proposer, à côté d'articles de type académique, des entretiens et des réflexions d'auteur.

Dans le domaine de la belle radio francophone européenne, ces deux dernières décennies que nous prenons ici comme objet peuvent être comprises comme le

---

1. *Komodo 21*, n° 15, 2021 et n° 18, 2022, [komodo21.fr], consulté le 23 septembre 2024. Nouvelle adresse de la revue depuis 2024 : [komodo21.numerev.com]. L'ancien site est conservé.

début d'une nouvelle époque. Celle-ci a été inaugurée par un fait technologique majeur, dont on n'a pas fini d'évaluer les conséquences sur les pratiques et les conditions de réalisation et de diffusion des œuvres : l'irruption et la généralisation du podcasting de contenus audios<sup>2</sup>, dès 2004 pour l'Atelier de création sonore radiophonique (ACSR) bruxellois<sup>3</sup>, 2005 pour ARTE Radio<sup>4</sup>, en 2009 pour France Culture, qui voit d'abord dans le Web une extension de ses émissions sur les ondes<sup>5</sup> avant de se lancer dans la création de podcasts natifs à la fin des années 2010, au moment où l'écoute de podcasts est entrée dans les mœurs du grand public et où se multiplient les studios de production<sup>6</sup>. Une séduisante fiction policière de Pierre Senges commandée par France Culture et diffusée en 2007, *Un immense fil d'une heure de temps*, étudiée ici par Laurent Demanze, met en histoire ce moment éminemment nostalgique de bascule où le tout-numérique va remplacer la diffusion analogique et l'écriture sur bandes magnétiques, et faire entrer dans l'oubli les savoir-faire tacites de ses métiers, qu'un des grands opérateurs du son de l'Atelier de création radiophonique (ACR), Michel Créis, choisissait

- 
2. Sur l'avènement du podcast, voir la très documentée série d'articles de Juliette VOLCLER en 2018 dans *Syntaxe*, « Il était une fois le podcast », notamment le deuxième article [syntaxe.fr/il-etait-une-fois-le-podcast-3-des-cabanes-aux-immeubles/], consacré aux années 2002-2006 et 2007-2015. Pour une approche très simplifiée, voir aussi [larevuedesmedias.ina.fr/podcast-francais-histoire-neuf-dates-audio-internet].
  3. Avec [SilenceRadio.org] (2004-2012). Depuis 2021, l'ACSR anime deux sites Internet : une plateforme audio proprement dite, [radiola.be], et un site dédié aux créateurs, [acsr.be]. L'ouvrage (épisé) de Clémentine DELAHAUT (dir.), *Le geste radiophonique. Audiographie d'un atelier*, publié en Belgique en 2016 en coédition ACSR et La Villa Hermosa, en France en 2017 (aux Presses du réel), rend hommage aux vingt premières années de l'Atelier.
  4. Imaginée en 2002 par Arte France pour des besoins modestement journalistiques (proposer des débats prolongeant les soirées Thema d'Arte), mais tout de suite réorientée vers le travail du son par Silvain Gire et son « bon génie des ondes » Christophe Rault (parti en 2009), lui-même inspiré par... Yann Paranthoën, un des grands de l'ACR, ARTE Radio ne s'ouvre au téléchargement qu'en 2005, à un moment où le son Internet, médiocre en 2002, s'est amélioré. Peu de fictions à l'époque, surtout des « reportages, témoignages, et bruits pas sages »... La webradio annonce en 2005 250 000 visites mensuelles, 400 000 en 2007 (durée moyenne de visite : 12 minutes) et encore en 2012, mais... deux millions en août 2015.
  5. Entre 2005 et 2009, France Culture ne propose sur Internet que des émissions de flux.
  6. Voir le tour d'horizon proposé par Juliette VOLCLER en novembre 2017 sur *Syntaxe* [syntaxe.fr/webradios-et-plateformes-de-creation-sonore-et-radiophonique/], et le guide proposé par *Télérama* en juillet 2019, mis à jour en juin 2021, [www.telerama.fr/radio/podcasts-notre-guide-pour-se-reperer-dans-les-studios-applications-ou-plateformes,n6315595.php], consultés le 15 février 2023. La concurrence existe depuis 2016, avec Slate, Binge Audio, Nouvelles écoutes, rejoints en 2018 par Louie Media, « studio de podcasts narratifs » et, en 2019, Sybel, Majelan, Bababam et d'autres.

en 2017 de transmettre pour mémoire dans un « livre de connaissance » sonore diffusé dans deux émissions de *Création on air*. En France, la massification de la production et de l'écoute de podcasts après 2015 a en partie déplacé les enjeux de concurrence et de publics vers le Web<sup>7</sup>, et plus encore (ou tout autant) modifié la perception de la place de la radio (jadis TSF) dans la production et la transmission de mondes sonores intéressants. Dans le cas du genre documentaire, cette attention à l'époque contemporaine est d'autant plus explicable que les années 2000 peuvent être considérées comme les grandes années de reconnaissance et d'explosion du genre, symboliquement signifiées par la création en 2009 de l'Addor, Association pour le développement du documentaire radiophonique.

Précisons ici que l'usage aujourd'hui banalisé de « fiction » trouve son origine, en contexte français, dans la décision de Radio France en 1992, à l'initiative d'Alain Trutat, de rebaptiser son Service des dramatiques en Service des fictions, pour prendre acte de la perte d'influence du théâtre scénique dans la poétique du genre et son offre de diffusion. Quant au « documentaire », qui renvoie aujourd'hui à un genre reconnu, y compris par des institutions comme la SCAM (Société civile des auteurs multimédia), il a lui aussi une histoire. Contrairement au secteur cinématographique où le genre est bien identifié depuis plus d'un siècle et notamment en tant que genre concurrent de la fiction, il est volontiers considéré comme un format radiophonique parmi d'autres (fiction, magazine, jeu, journal d'information, débat, émission musicale...), et sa définition elle-même est au centre de débats<sup>8</sup>. Dans cet ouvrage, il ne sera pas question du type courant de documentaire, du documentaire comme production standardisée de flux à visée principalement informative et/ou explicative du monde, mais du type artistique, combinant visée informative et visée esthétique, comme on l'observe dans le domaine de la photographie ou du documentaire image. Sans surprise, l'explosion des années 2000 a favorisé l'adoption du terme par les acteurs du champ radiophonique et audio. On le trouve alors utilisé sur ARTE Radio, à partir de 2003 ; à partir de 2008 au festival Longueur d'ondes (à l'occasion d'une journée spéciale

- 
7. Un manifeste des Sons Fédérés, publié en février 2020 à l'occasion du festival Longueur d'ondes, alerte sur les dérives industrielles de la production sonore en ligne, liées à la montée en puissance des intérêts d'argent dans le secteur des podcasts audio colonisé par les plateformes numériques (SoundCloud, iTunes, Deezer, Spotify...), dans un paysage français qui reste dominé par les grands réseaux de radio. Trouver un modèle économique viable reste un défi pour les petites et moyennes structures, comme en témoignent les exemples malheureux de BoxSons (2017-2019) et de Majelan, transformé en 2020 en application « entièrement dédiée à l'accomplissement personnel », après de vives contestations de son mode de fonctionnement portant atteinte aux droits d'auteur.
8. DELEU Christophe, *Le documentaire radiophonique*, Paris, L'Harmattan/INA, coll. « Mémoires de radio », 2013.

du documentaire suivie depuis de rendez-vous réguliers autour du genre); sur France Culture dans les émissions *Sur les docks* (2011-2016), puis *LSD, la série documentaire* (depuis 2016), notamment. Si observe aussi depuis le milieu des années 2010, en lien avec l'essor du podcast, une invisibilisation progressive du terme, absent aujourd'hui des nouvelles plateformes de ce type de flux, il demeure pertinent pour éclairer les deux dernières décennies de création.

Même si beaucoup d'auteurs de fiction radio/audio contemporains sont aussi présents du côté du documentaire, et si les mélanges de genres entre fiction et documentaire, du type autofiction et docufiction, sont pratiques courantes<sup>9</sup>, il a paru ici plus efficace de maintenir la distinction entre les deux territoires. Au lecteur le plaisir de découvrir, en lisant, les circulations des auteurs et des œuvres entre l'un et l'autre.

Les trois premières parties de l'ouvrage sont consacrées au désir de fiction radio aujourd'hui, sujet quasiment vierge de travaux, de sorte que le colloque en ligne organisé les 20-21 mai 2021 par les universités Montpellier 3 et Paris 8, en partenariat avec l'Ina, constituait une première<sup>10</sup>.

9. Les modèles d'écriture de fiction alternatifs au théâtre existent à la radio (TSF à l'époque) dès les débuts, venant de la musique, de l'opéra, du cinéma, du reportage de presse, de la publicité même, et bien sûr de la fiction narrative (conte, nouvelle, roman). Dès la fin des années 1920, on oppose au théâtre radiophonique le « film radiophonique », lequel consiste, le plus souvent, en une adaptation d'une fiction narrative à la manière d'un scénario de cinéma (voir HÉRON Pierre-Marie, « Fictions hybrides à la radio », *Le Temps des Médias*, n° 14, printemps 2010, p. 85-97). L'histoire compliquée des relations entre théâtre et radio au long du xx<sup>e</sup> siècle, et de leur réconciliation au XXI<sup>e</sup>, est bien relatée par Blandine MASSON dans *Mettre en ondes*, un essai sur la fiction radiophonique publié chez Actes Sud en 2020. Aujourd'hui, la radio ne craint plus de faire venir à elle des metteurs en scène (*Radiodrama* par exemple, sur France Culture, propose à des metteurs en scène de « mettre en ondes des pièces qu'ils ont mises en scène »), et s'invite désormais durablement au théâtre, où l'on (re)crée sur scène des fictions radio ou audio (*Avance rapide* de Tanguy Viel en 2007, *Piletta ReMix* du Collectif Wow! en 2016, *Les chemins de désir* de Claire Richard en 2020...). On voit aussi des réalisateurs radio collaborer à des mises en scène et être invités en résidence dans des CDN. Sébastien Schmitz propose un retour sur les productions radioscéniques du Collectif Wow! dans « Créer l'espace radiophonique sur scène. Laboratoire de dispositifs sonores avec le Collectif Wow! », *théâtre*, n° 8, janvier 2024, [www.theatre.com/2024/01/15/creer-lespace-radiophonique-sur-scene/], consulté le 14 février 2024.

10. Parmi les interventions des producteurs, réalisateurs et auteurs mis en avant dans le numéro 15 de la revue en ligne *Komodo 21*, qui en est issu, signalons les deux tables rondes du colloque : « Écrire/adapter des fictions pour la radio : formes, théâtralité et publics » avec Emmanuelle Pireyre, Sebastian Dicenaire, François Pérache, Sophie Bocquillon ; « Aspects économiques et culturels de la production de fiction radio aujourd'hui » avec Blandine Masson, Christophe Rault, Alexandre Plank. Signalons aussi, sur le sujet, le numéro 11 de la revue *RadioMorphoses* paru à l'automne 2023, GKOUSKOU Pergia, LÉTOURNEAU André Éric et et RICAUD Pascal (dir.), « La production de la fictionnalisation à la radio », [journals.openedition.org/radiomorphoses/], consulté le 14 février 2024.

## Fiction (1) : itinéraires

Sebastian Dicenaire, qui inaugure la première section du volet « Fiction », présente le cas peu commun aujourd'hui d'un auteur qui, quoique formé au cinéma, est venu à la radio non par le cinéma mais par sa passion première pour la poésie sonore, et qui aussi, après une phase expérimentale durant laquelle il s'est plu à enchaîner des « idées sonores » à chaque fois différentes (*Personnologue*, *Kirkjubæjarklaustur*, *Pamela*), a délibérément opté pour faire de la fiction et se définir dans le champ artistique comme réalisateur de fictions audio. On notera, dans l'étape ACSR de son parcours, le rôle décisif joué par sa découverte du *Bocal* de Mariannick Bellot et Christophe Rault (ARTE Radio, 2006 et 2008) d'une part, par le tournant numérique du médium d'autre part, pour réviser ses opinions plutôt dédaigneuses sur le genre, ouvrir des perspectives sur ses nouvelles possibilités d'écriture et le conforter dans l'idée qu'un avenir est possible sur cette scène-là de l'art.

Mariannick Bellot précisément, interrogée ici par Christophe Deleu sur l'ensemble de son parcours de radio, revient avec lui sur la genèse du *Bocal*, le choix du format court et du registre comique, la conception de la série comme un *cartoon*, les particularités de la saison 2, mais aussi sur d'autres productions marquantes (*Comme un pied*, *Élise et les fantômes*, *Les bisons ravis*), sur les manières de faire expérimentées avec France Culture et ARTE Radio et l'influence de sa pratique du documentaire sur sa pratique de la fiction. Nous frappent dans cet entretien son approche musicale des textes, des voix, des rythmes et des silences, son souci proprement dramaturgique de les écrire « en pensant à telle ou telle personne » qui va être impliquée dans leur réalisation (avec bel hommage, en passant, à Sophie Bissantz, « la bruiteuse pour qui *Le bocal* a été écrit » et à l'actrice Florence Loiret Caille, qui joue dans *Comme un pied*), mais aussi son talent pour aimer des artistes et des œuvres.

Pierre Senges, quant à lui, fait partie de ces écrivains du livre qu'une « pratique élargie et multiple de la littérature » a conduit ailleurs et notamment, de manière très régulière depuis le milieu des années 2000, à l'écriture de fictions pour la radio (France Inter, France Culture), natives ou en adaptation. Il est donc légitime et intéressant, comme le fait Laurent Demanze, de voir ce qui de l'esthétique de l'écrivain du livre passe dans celle de l'écrivain de radio (beaucoup, constate-t-on), mais aussi ce qui la décline autrement ou la déplace, comme il le fait sur l'exemple particulièrement bien choisi d'*Un immense fil d'une heure de temps* (2007), œuvre de commande, en montrant comment le principe même de la commande et en pratique ses consignes peuvent « transformer radicalement » une esthétique.

Un point est à souligner : au contraire d'un Sebastian Dicensaire ou d'une Mariannick Bellot, pour qui la réalisation est une dimension essentielle du métier d'auteur radiophonique, Pierre Senges n'a jamais réalisé lui-même ses fictions, et nous restons curieux de ce qu'il aurait à dire sur cette étape (d'autant plus décisive qu'il est rare aujourd'hui d'entendre une fiction dans une autre forme enregistrée que celle de son « édition » sonore originale) et sur les « techniques de l'écriture sonore de fiction ». Nous empruntons cette expression à François Pérache qui lui succède dans le sommaire de cet ouvrage, auteur de « fictions narratives contemporaines » depuis le milieu des années 2010 (*57, rue de Varennes, La veste, Jeanne revient...*) et du justement célèbre et multiprimé *De guerre en fils* (2016). Comédien d'abord et guidé par une conscience aiguë des conditions de jeu et de travail de l'ensemble des métiers impliqués dans la fabrication d'une fiction, il relève ici le défi de nous partager quelques-uns de ses « secrets professionnels » (comme aurait dit Cocteau) : comment il écrit ses dialogues, dans quel(s) français, pourquoi debout plutôt qu'assis ; pourquoi il accorde autant d'importance au script et pourquoi son niveau d'élaboration n'est pas le même pour une production France Culture et une production ARTE Radio, etc. On utilisera les deux principes généraux d'écriture sonore de fiction qu'il choisit de développer dans sa contribution, à savoir que chaque son ou ensemble de sons, à tous les niveaux (de la phrase à la scène, de l'épisode à la saison – dans une série), doit être traité comme un événement, d'autre part que dans une fiction narrative, la pratique de l'ellipse d'informations, du « jeu de piste » avec l'auditeur, est la condition de son écoute active, comme des principes probablement valables au-delà de son œuvre et relevant moins d'une poésie d'auteur que d'une contribution à l'esthétique générale du genre.

On n'en sera pas moins sensible à l'approche assez différente développée par Alexandre Plank, comédien de formation lui aussi, recruté comme réalisateur de fictions à France Culture en 2010 pour sortir des habitudes de production du genre au sein de la chaîne et que ses prises de risque ont conduit autour de 2016, de pas de côté en pas de côté, à travailler avec les comédiens sans texte écrit et « uniquement en improvisation ». Mais Alexandre Plank est surtout doué d'un formidable esprit ludique et expérimentateur, redoutant avant tout de s'ennuyer, doublé de convictions politiques fortes, et ses réponses à Thomas Guillaud-Bataille offrent un panorama assez large des directions dans lesquelles il est allé pour faire bouger la fiction radio sur ses bases, directions incarnées en partie dans les programmes d'émissions *Pop Fictions* et *Radiodrama*. On ne pourra qu'être sensible à sa défense et illustration de la diversité des formes radiophoniques, qui « comme les espèces menacées » peuvent disparaître, mais aussi à sa conception d'une radio

comme « outil de création et comme dispositif d'émancipation, populaire et égalitaire », conception incarnée dans l'association Making Waves qu'il a cofondée avec Amélie Billault en 2019.

## Fiction (2) : aspects esthétiques

Dans cette deuxième partie, dédiée à des approches ciblées sur un aspect du genre, Helga Finter nous invite d'abord à redécouvrir dans les conceptions et pratiques radiophoniques de trois grands auteurs du xx<sup>e</sup> siècle (Brecht, Walter Benjamin, Artaud), tous trois adeptes d'une liberté d'imaginer laissée à l'auditeur, les modèles possibles de trois types d'écoute de fiction toujours désirables aujourd'hui, qu'elle nomme écoute paranoïaque, écoute amoureuse et écoute docile.

Noémie Fargier réfléchit de son côté aux origines d'une esthétique du studio dominante à Radio France aujourd'hui : héritage d'un théâtre textocentré, faible porosité aux influences ou évolutions des arts voisins mais aussi aux pratiques du documentaire radio (tournages hors-studio, sons sales, voix non professionnelles...), coûts de production, rigidité des cloisonnements entre les services producteurs de fiction et de documentaire, séparation des rôles d'auteur et de réalisateur... Deux fictions récentes, *Le chagrin (Julie et Vincent)*, diffusée dans la série d'Alexandre Plank *Radiodrama* en 2015, tournée en extérieur et en mode improvisé, et *Le point sur la carte* en 2020, autofiction à dimension fortement documentaire écrite et réalisée par Benjamin Abitan, témoignent à ses yeux que des voies nouvelles, même peu empruntées encore, sont possibles.

Avec Christophe Rault, aujourd'hui installé en Belgique comme artisan de la radio en indépendant, c'est une autre grande page de la radio contemporaine qui se trouve indirectement évoquée, celle écrite par ARTE Radio, qu'il cofonde avec Silvain Gire en 2002, encore frais émoulu de son école d'ingénieur du son, et où il occupe les fonctions de responsable de la réalisation, de la couleur sonore et de la maintenance technique pendant sept ans (2002-2009)<sup>11</sup>. Dans son intervention vidéo au colloque de 2021, il évoquait sa formation sur le tas, d'ARTE Radio à l'ACSR, ses lectures décisives (Rudolf Arnheim, Étienne Fuzellier...), son admiration pour Yann Paranthoën, l'OuRaPo qu'il a animé à ARTE Radio avec Thomas Baumgartner, sa proximité actuelle, comme auteur-réalisateur, avec

11. On lira avec profit son entretien du 21 novembre 2019 avec Thomas GUILLAUD-BATAILLE publié dans l'Audioblog d'ARTE Radio, [audioblog.arteradio.com/article/139038/entretien-avec-christophe-rault], consulté le 15 février 2023.

l'art de la BD et du roman graphique. Dans le texte spécialement écrit pour cet ouvrage, il réfléchit à ce qu'est « l'essence du travail radiophonique, c'est-à-dire l'art d'écrire avec des sons » : sa structure, ses conventions, ses immenses possibilités de langage, ses liens avec la mémoire culturelle des auditeurs, le rôle de la mémoire aussi, au stade de la réalisation, dans le tri et le montage des rushes. Sans prendre parti sur les avantages ou inconvénients d'une esthétique du studio, Christophe Rault affirme le caractère profondément antinaturaliste de l'art radiophonique.

Sébastien Schmitz, membre du Collectif Wow!, invite pour sa part à un réexamen du rôle et du statut du compositeur dans la création des fictions, à partir d'une reprise de conscience du potentiel musical et dramaturgique de l'ensemble de ses matériaux sonores et de l'intervention des gestes musicaux tout au long de la réalisation, notamment au moment du montage et du mixage, gestes fortement redéfinis par le recours aux logiciels de composition ou de montage actuellement disponibles. *La brebis galeuse* et *Dans les creux dangereux – ou la louve abîmée*, dont il a écrit les musiques, la première coréalisée avec Guillaume Abgrall, la seconde avec Florent Barat, lui servent d'exemples détaillés et convaincants d'une nécessaire collaboration continue entre auteur-réalisateur et musicien dans les fictions jouant pleinement le jeu de leur matérialité sonore, invitant à une reconnaissance du statut de coréalisateur du musicien impliqué dans de telles créations.

Après la musique, la voix : après une brève approche phénoménologique de l'absence-présence de la voix radiophonique, à rapprocher des analyses de Pierre Schaeffer sur les caractères fondamentaux de la radio (instantanéité, ubiquité, gigantisme), Élie Olivennes examine la pertinence et les limites des notions d'*aura* (dont il déploie les définitions successives) chez Walter Benjamin, de *souffle* chez Olivier Leplatre et de *grain de la voix* chez Roland Barthes dans la compréhension de cette présence-absence, non dans le cadre de la voix radiophonique en général mais, ce qui est stimulant, de la fiction radio/audio.

Après la voix, retour à l'image et à l'imagination, au « théâtre dans la tête » exploré par Helga Finter, ou plutôt ici au « cinéma dans la tête », mais vu sous un angle bien précis : Fabien Gris, spécialiste de Tanguy Viel, se penche sur la manière dont cet écrivain devenu célèbre avec son roman *Cinéma* (1999) et influencé dans son écriture romanesque par des modèles narratifs filmiques, a utilisé la fiction radiophonique – capable de reproduire de la bande-son, à la différence du roman – pour faire entendre-voir des expériences de spectateurs de cinéma. Qu'il s'agisse, dans *Avance rapide*, fiction jeunesse en deux volets (2007 et 2009), de cibler les stéréotypes narratifs et sonores de genres popularisés par le cinéma hollywoodien (western, péplum, film d'horreur, etc.) ou, dans les dix épisodes cinéphiliques de *Top Tén* (2010), de citer des grands noms, des séquences fameuses, c'est la

« dimension collective des mythologies cinématographiques » qui intéresse Viel et fait le point commun, sur un mode plutôt ludique, de ses deux fictions sur le sujet.

Nous concluons cette deuxième partie en redonnant la parole à des auteurs, en l'occurrence Christophe Deleu (par ailleurs universitaire) et Marine Angé, pour aborder à travers la première saison de leur podcast *Fins du monde* le cas de figure de l'écriture sérielle, extrêmement répandue aujourd'hui dans la fiction audio. On le sait, le format narratif récurrent du mode sériel, sa cellule de base, est le format court, popularisé par les grands feuilletons à suspense des années 1960-1970, type *Les mystères de Londres* en 130 épisodes ou *Fantômas* en 256 épisodes (produits par Claude Mourthé en 1963-1964 et 1973-1974), format remis à l'honneur par Jacques Santamaria sur France Inter à la fin des années 1990<sup>12</sup> dans une référence appuyée au cinéma<sup>13</sup>. Mais dans la saison 1 de *Fins du monde*, les deux auteurs poussent ce format à sa limite en quelque sorte en s'imposant la contrainte de l'ultracourt, qui n'est pas sans précédent au début des années 2000<sup>14</sup> mais qui est surtout une tendance très actuelle<sup>15</sup>. Pourquoi, comment, c'est ce qu'ils nous disent dans ce retour sur la fabrication, les influences esthétiques (chanson, cinéma...) et les choix thématiques et formels d'un podcast qui, au contraire des exemples cités et des podcasts de fiction américains marquants de ces dernières années, n'obéit pas au principe feuilletonnesque du retour des personnages.

12. Citons *Le perroquet des Batignolles* en 1997, feuilleton natif en 110 épisodes de Jacques Tardi (grand amateur des *Maîtres du mystère*) et Michel Boujut; le mémorable *Mort en tête* de Didier Daeninckx en 1995, en 39 épisodes diffusés sur les trente-neuf radios locales de Radio-France...

13. « Cette fiction ne doit pas être un succédané du genre théâtre, mais il faut la considérer comme extrêmement proche du cinéma dans le travail d'écriture et de découpage, la manière de dialoguer » (SANTAMARIA Jacques, dans *La Croix* du 3 février 1997, à propos du *Perroquet des Batignolles*). Pour ce directeur des programmes de France Inter qu'il remodela vigoureusement durant son relativement bref passage à ce poste (1996-1999), le rythme du feuilleton était mieux adapté que la « dramatique » de trente minutes aux rythmes quotidiens des auditeurs et à leur mode d'écoute de la radio (transistors et autoradios principalement). Le style d'écriture du feuilleton s'imposait à lui comme antithéâtral par excellence, avec ses séquences brèves (trois ou quatre par épisode de dix minutes), ses dialogues courts (et leurs répliques), sa relance incessante de l'action et sa multiplicité de décors sonores.

14. Citons *Meuh* en 2001, sur France Inter, trois minutes quotidiennes à l'heure du déjeuner, du 5 au 29 juin, feuilleton adapté par l'auteur et acteur François Morel de son roman du même nom.

15. Pensons au Prix d'écriture de fictions sonores courtes créé en 2019 par la SACD et Radio Nova (fictions de 2 à 5 mn), ou, un cran plus large tout de même (fiction de 15 minutes), au concours de fictions radiophoniques sur le thème « Imagine le monde de demain », lancé en avril 2020 par France Culture et la SACD.

### Fiction (3) : panoramas

La troisième partie propose des panoramas critiques d'un secteur (la fiction jeunesse), d'un système de rémunération symbolique (les prix), d'un thème de l'époque (l'écologie). Un bref état des chantiers en cours à France Culture, la chaîne la plus productive de fictions aujourd'hui, termine la partie.

C'est un panorama très complet et très riche de la fiction jeunesse radiophonique en France et dans une partie de l'espace francophone, couvrant l'ensemble des radios publiques et associatives, que propose d'abord Juliette Volcler, chercheuse bien connue des lecteurs de *Syntone* dont elle a été un des grands piliers. Le titre de sa contribution en annonce l'intention : la fiction jeunesse contemporaine y est considérée comme un lieu d'observation idéal, plus même, comme un révélateur, du « paysage français » de la fiction radiophonique dans les vingt dernières années. Quelques lignes de sa conclusion en résument les constats : une spécificité du médium radiophonique malheureusement « travaillée à la marge » au sein de Radio France et dans le milieu associatif ; au-delà, des productions radiophoniques qui « reflètent essentiellement les objectifs et les formats préalablement définis par les acteurs économiquement dominants de l'industrie culturelle et audiovisuelle », en dépit des « généalogies et cultures propres à chaque média » auxquelles ils se confrontent, et de « la déontologie des artisans et artisanes radiophoniques » ; un besoin urgent d'une « culture de l'écoute » commune aux enfants et aux adultes. Or la conclusion est le fruit d'innombrables heures passées dans le vaste monde sonore de ces fictions, et la contribution peut aussi être reçue par ses lecteurs comme un guide, rappelant à l'orée de la période le modèle rêvé et regretté des *Histoires du pince-oreille* (saluées par Sebastian Dicensaire dans son propos), attirant l'attention chemin faisant sur des petites merveilles et produisant en fin d'article la liste des liens à suivre pour aller écouter.

Un autre corpus possiblement révélateur du « paysage français » de la fiction radiophonique est celui des œuvres primées à l'échelle nationale ou internationale, qu'étudie ensuite Marion Chénétier-Alev en ciblant les années 2015-2021 (26 œuvres primées, en majorité sérielles) et en adoptant une perspective non pas sociocritique, économique ou institutionnelle comme souvent quand il s'agit de prix, mais résolument esthétique et artistique. Que récompense-t-on et quel portrait de groupe et de détail ces œuvres nous donnent-elles de la fiction française radio et audio, de ses thèmes, formes et formats typiques ou originaux ? La réponse est à lire dans cette contribution remarquable par sa capacité de synthèse et de questionnement critique, d'où émerge sur un mode déçu, après un essai de typologie en sous-ensembles significatifs (science-fiction et récits d'anticipation, autofictions, fictions spéculaires, fictions sur des grands thèmes de l'époque), l'impression globale d'une

certaine pauvreté narrative, formelle, sonore et thématique, heureusement contredite par quelques exceptions, même imparfaites, commentées avec soulagement (*Fragments hackés d'un futur qui résiste*, *Le chagrin (Julie et Vincent)*), les compositions du Collectif Wow!, *De guerre en fils*, *Le point sur la carte...*). Au sein de chaque sous-ensemble, Marion Chénétier-Alev constate le retour des mêmes idées et des mêmes procédés. Et, traversant et réunissant presque toutes les œuvres du corpus, d'une même obsession de spécularité et simultanément de réalisme, « au détriment de l'exploration du langage sonore ». Un diagnostic qui donne à penser, dans cet ouvrage consacré à la « belle radio » contemporaine.

Si à toutes les époques la littérature et les arts s'emparent des grands thèmes sociétaux ou civilisationnels de l'époque, il était tentant de voir comment la fiction radiophonique contemporaine prend en charge les thèmes écologiques et climatiques. C'est le projet d'Éliane Beaufile dans sa contribution, consacrée plus précisément aux fictions « du grand passage », celles qui invitent à penser le monde de demain. Cette veine apparaît à la lecture de son article comme relativement peu explorée mais, dans le petit corpus retenu (cinq œuvres francophones, une de 2015, les autres de 2021 et 2022), sur des modes variés : tantôt ludiques (ce qui peut être jugé rassurant ou pas), tantôt sérieux et critiques (dans *Et moi aussi, en Arcadie*, de Laurent Koetzer, dont Éliane Beaufile commente la dimension fortement *brechtienne*), tantôt utopiques et tantôt dystopiques. Un des résultats de l'article est de montrer qu'au-delà de tout ce qui les différencie, un commun et fort désir d'influence sur les auditeurs caractérise ces fictions et qu'au fond, « aucune ne fait l'économie du didactisme ».

Il importait, pour clore ces parties sur la fiction, de donner la parole à Blandine Masson, qui dirige aujourd'hui et depuis 2005 le Service des fictions à France Culture, après y avoir été réalisatrice de fictions pendant dix ans. Sans contester en effet, France Culture est depuis des décennies le plus grand producteur français et même européen de fictions, avec bon an mal an, depuis les années Laure Adler (1999-2005), sept heures de programmes par semaine environ hors rediffusions, environ un millier de manuscrits à traiter chaque année et un budget avoisinant 25 % du budget de la chaîne (soit 3 millions d'euros en 2003, 11,5 millions en 2019). On est loin certes des onze heures hebdomadaires des années 1980, mais loin aussi des volumes horaires de n'importe quelle radio publique ou associative, studio de production ou plateforme de podcasts nés comme champignons après la pluie ces dernières années<sup>16</sup>. Aujourd'hui à France Culture, les cases « fiction »

16. Un portail dédié de téléchargement gratuit, intitulé France Culture Fictions, [fictions.franceculture.fr], a existé entre l'été 2013 et 2016, pour rendre accessibles des centaines d'œuvres depuis 1950.

des émissions de flux se présentent ainsi (la fiction radio native n'en occupe qu'une petite partie) :

- *Fictions/Le Feuilletton* (depuis 2008), du lundi au vendredi de 20h30 à 20h55, « espace de création radiophonique, de grandes adaptations d'œuvres du patrimoine classique et contemporain pour mêler tous les métiers et les talents de la radio » (*Millenium* de Stieg Larson, *Sans moi* de Marie Desplechin, *Jeu de société* de David Lodge, *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan, *Le chat du rabbin* de Joann Sfar...);
- *L'Atelier fiction* (depuis 2011), vendredi de 23 heures à minuit, qui veut « donner à entendre les écritures d'aujourd'hui à travers des textes, le plus souvent inédits, d'écrivains issus de la littérature, de la poésie ou du théâtre », incluant à partir de 2012 diverses collections comme *La radio sur un plateau*, *Radiodrama*, *Fictions Pop...*;
- *Fictions/Samedi fiction* (depuis 2014; *Samedi noir* jusqu'en 2021), samedi de 21 heures à 22 heures, « rendez-vous destiné au grand public » : on y raconte des histoires à suspense, de toutes époques et de formes variées, « dramatiques radiophoniques, lectures, scénarios, adaptations, pages arrachées »;
- *Fictions/Théâtre et Cie*, dimanche de 21 heures à 23 heures, qui veut « redonner toute leur place aux grandes œuvres du patrimoine, d'Eschyle à Koltès en passant par Shakespeare », en proposant « des cycles consacrés à des auteurs et en associant des metteurs en scène et des dramaturges ».

Si, incontestablement, Internet a été un formidable révélateur du goût des auditeurs contemporains pour la fiction radio, cela ne se savait plus assez depuis le tournant des années 2000 où l'ambiance était partout à la désaffection du genre et à la morosité<sup>17</sup>, malgré des indicateurs positifs<sup>18</sup>. Quand France Culture s'est ouverte au podcasting en 2009, Blandine Masson était bien placée pour prendre conscience, éberluée, que le public était bien au rendez-vous de la fiction mais qu'on ne le voyait pas<sup>19</sup>. Divers changements s'en sont suivis, dont le plus

17. Durant ses premières années, ARTE Radio s'adonne aux formats courts ou ultracourts et préfère globalement la « parole vraie » des documentaires et des audioblogs, où s'entendent les anonymes et les enjeux de société.

18. Citons le phénomène des festivals de l'écoute (voir BARBIER Marie, « Écoutes collectives en vogue », *L'Humanité*, 22 septembre 2006) et notamment des « Radiophonies » (2002-2012), festival exclusivement consacré aux fictions radios francophones, lancé par l'auteur et acteur de théâtre Yves Gerbault (1941-2023).

19. Le séisme de 2009 à France Culture a coïncidé, du côté d'ARTE Radio, avec un changement de regard sur la fiction (accompagné d'un discours assez offensif de Silvain Gire sur les pratiques de production du genre à Radio France), encouragé par quelques prix Italia et autres (*Comme un pied* de Mariannick Bellot en 2012, *De guerre en fils* de François Pérache en 2017, etc.). Les

important est sans doute la superproduction de podcasts natifs en son binaural (en partenariat avec la SACD), décidée en 2017, amorcée en 2018 (*L'appel des abysses, L'incroyable expédition de Corentin Tréguier au Congo, Projet Orloff, Hasta Dente, DreamStation...*), avec un choix assumé de la fiction grand public, conforté par des niveaux de téléchargement impressionnants (plus de 3 921 500 téléchargements tous podcasts confondus, en août 2020<sup>20</sup>). Dans le texte publié ici (rédigé en 2021), elle pointe les défis et chantiers de France Culture en cours.

Les deux dernières parties de l'ouvrage sont consacrées au documentaire de création. Sur ce sujet ou croisant avec lui, en plus de nombreux articles en anglais et français (notamment ceux de la revue *Syntone*, dont le fondateur en 2008, Étienne Noiseau, a fait son mémoire de fin d'études à l'INSA sur le documentaire radiophonique), il faut signaler deux publications en langue française, celle déjà citée de Christophe Deleu, parue en 2013<sup>21</sup>, l'autre de Simone Douek, parue en 2021<sup>22</sup>. Pour le colloque organisé à l'université Paul-Valéry Montpellier 3, en partenariat avec l'Ina et l'Addor, les 15 et 16 novembre 2021, il s'agissait, tout en s'appuyant sur ces travaux, de prolonger certaines pistes, d'en explorer d'autres, de donner la parole à des acteurs du champ<sup>23</sup>.

---

radios associatives s'y sont mises aussi (formats courts de préférence) comme Radio Grenouille (Marseille). *Syntone* proposait en mars 2015, dans son « Chantier fiction », un tour d'horizon rapide des radios associatives produisant ou diffusant de la fiction sonore. Il serait intéressant de voir ce qu'il en est aujourd'hui.

20. Source : Médiamétrie-eStat, données cumulées septembre 2019-août 2020. Pour un peu on retrouverait, toutes proportions gardées et compte tenu de la complète transformation du champ médiatique, les fabuleux scores d'écoute des feuilletons quotidiens de la grande époque comme *Signé Furax*, de Pierre Dac et Francis Blanche (1951-1952 et 1956-1960) ou *Noële aux quatre vents* de Dominique Saint-Alban (1965-1969), ou de séries comme *Les Maîtres du mystère* (1957-1965), ou même, deux décennies plus tard, *La Dramatique de minuit* (1984-1990)...
21. DELEU Christophe, *Le documentaire radiophonique, op. cit.*
22. DOUEK Simone, *L'acte radiophonique, une esthétique du documentaire*, Grâne, Éditions Créaphis, 2021.
23. Signalons trois publications parues depuis : « Un monde sonore », DUJARDIN Fanny et TULIPE Alix (dir.), *La Revue Documentaires*, n° 32, 2022/1 ; « La voix, force de la radio », CHAPELAIN Brigitte et HUANG Zhao Alexandre (dir.), *Hermès*, n° 218, 2023/2 ; « Voix sur les ondes : enquêtes orales et témoignages dans le reportage radiophonique (xx<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles) », ADLER Aurélie, LECACHEUR Maud et SAIGNES Anna (dir.), *Komodo 21*, n° 19, 2024. Signalons aussi un colloque : « Portraits sonores de pays », organisé à Bruxelles les 17-18 mars 2022 par Alexandre Galand, David Martens et Pauline Nadrigny. actes à paraître dans *Captures*, vol. 9, n° 2, [www.erudit.org/fr/revues/captures/].

On trouvera dans le numéro 18 de 2022 de la revue en ligne *Komodo 21* un certain nombre d'interventions qui ne sont pas reprises ici. Mentionnons notamment celle d'Antoine Chao, ancien collaborateur de *Là-bas si j'y suis*, recruté par l'université de Poitiers pour coanimer le master professionnel « Documentaire de création » (CREADOC), qui insiste, dans le contexte actuel d'engouement des majors de l'industrie culturelle pour le podcast, sur l'enjeu de former tous les futurs acteurs du champ (au moins de les initier) aux aspects techniques de l'écriture documentaire, en leur transmettant les savoir-faire irremplaçables de Radio-France. Et celle de Marie-Laurence Rancourt, directrice générale et artistique de Magnéto, organisme québécois de création et de production de « belle radio », qui partage ses réflexions sur l'alliance objective des pratiques d'auteur et du podcast standardisé au Québec, et sur le besoin néanmoins d'opposer à la posture du récit de soi et de la « sentimentalisation du monde » omniprésente dans le podcast industriel, une pensée tout à la fois esthétique et critique du montage et des formes du vivre-ensemble et une expérience heureuse et/ou vigoureuse de pensée et de beauté sur « le monde tel qu'il va et le monde tel qu'on le souhaite ».

Par ailleurs, le même déplacement de centre de gravité du territoire de la radio vers d'autres territoires de l'audio (podcast, festivals, autres lieux) s'observant dans le domaine du documentaire, la parole avait aussi été donnée à deux figures notoires qui en quelque sorte incarnent aujourd'hui ce déplacement, Benoît Bories et Stéphane Marin. Dans son intervention captée et publiée en audio dans *Komodo 21*, Benoît Bories a choisi de parler de ses compositions acousmatiques pour le spectacle vivant et d'expliquer comment il en est venu à proposer des créations sonores hors radio, en multicanal et en live ; il nomme aussi quelques principes clés et quelques possibilités esthétiques et ludiques de l'écriture et de la diffusion en son spatialisé<sup>24</sup>. Stéphane Marin, qui a lui aussi produit des documentaires pour le médium radiophonique pour lui aussi se situer désormais « plutôt hors les murs, et radicalement hors La Radio », évoque ses « attractions-répulsions avec la radio » (Radio Grenouille, ARTE Radio, des radios Internet, France Culture...), mais surtout les facettes de son œuvre sonore actuelle, guidée par un désir d'écouter et faire écouter, dans des espaces ouverts, publics ou naturels, « tout le monde sonnante », dans ses multiples couches, à l'exception remarquable des voix. Son intérêt pour les sons banals, pour les sons « discrets » (microsons, infra-sons, sons rares, furtifs...) compose avec une vision de ce monde sonnante qu'on pourrait dire engagée : à l'heure des crises écologiques, il ne s'agit pas d'entretenir

24. Sur le même thème, voir l'entretien de Benoît Bories avec Clara Lacombe, « Libérer les modes de diffusion du son », *La Revue Documentaires*, n° 32, 2022/1 : « Un monde sonore », p. 111-117.

ou nourrir des rapports idylliques au monde, mais d'inquiéter<sup>25</sup>. Nous renvoyons volontiers nos lecteurs vers ces prises de parole toutes passionnantes.

Compte tenu de tout cela, le choix fait ici a été, d'une part de mettre en avant quelques figures représentant chacune, *cum grano sali*, un moment de l'histoire du documentaire de création en France depuis son affirmation il y a cinquante ans (José Pivin, Kaye Mortley, Irène Omélianenko, Sophie Simonot, Élise Andrieu), d'autre part de creuser quelques enjeux ou défis actuels du travail des documentaristes et de la mise en récit ou en son du réel.

## Documentaire (1) : figures

Première grande figure convoquée, longtemps célèbre, aujourd'hui trop oubliée : José Pivin. Marion Chénétier-Alev la fait revivre en s'intéressant à ses grandes créations camerounaises des années 1970 (*Un arbre acajou*, *Opéra du Cameroun* et *Le Transcamerounais*) et à la manière dont, marginalisant la voix narratrice et le schéma de l'enquête, travaillant sur le pouvoir d'énigme ou d'exotisme des sons, immergeant délibérément l'auditeur dans l'écoute d'événements qui durent (un train qui roule, un arbre qu'on abat...), elles font « valser les codes » du genre pour mieux faire chanter le monde et l'homme.

Plus près de nous et toujours à l'œuvre, voici Kaye Mortley. Initiée à l'art d'écrire avec des sons par les émissions de l'ACR des années 1970, dont elle s'est ensuite différenciée en cherchant à faire des émissions « moins abstraites, plus ancrées dans le réel » (dit-elle) ; impliquée dans la vie de l'ACR par une collaboration de plusieurs décennies ; honorée de nombreux prix internationaux (Futura, Europa, Italia, IRAB...) ; cultivant depuis les années 1980 les collaborations avec plusieurs radios en Europe, elle est ici le témoin vivant d'une « grande époque » du documentaire, celle des années 1970-1980, avec sa pléiade de grands noms (José Pivin, René Jentet, Andrew Orr, Jean Couturier, Yann Paranthoën, René Farabet...), celle de l'ACR et de *Nuits magnétiques* ; celle aussi de Phonurgia Nova et ses ateliers annuels de formation au « documentaire sonore de création », qu'elle a longtemps animés<sup>26</sup>. Non sans nostalgie pour ces « jours (qui nous semblaient) meilleurs », elle nous propose ici, avant quelques notes autobiographiques

25. On rapprochera sa démarche de celles d'artistes ou journalistes sonores présentés par Pauline NADRIGNY dans « La piste sonore », *ibid.*, p. 23-34.

26. Un ouvrage collectif paru en 2013 sous sa direction, *La tentation du son* (Phonurgia nova éditions), en donne une belle évocation. Voir aussi les souvenirs et réflexions de FARGIER Noémie, « Phonurgia Nova : de Pierre Schaeffer au podcast », *Alternatives théâtrales*, n° 146, avril 2022, p. 74-77.

reportées à la fin de son texte, une méditation sur les mots « désir », « beau », « radio », « documentaire » et sur comment le geste de création consiste à traiter le monde réel « d'une certaine façon » (chez elle par exemple, en partant de presque rien : un détail, une intuition, une « sensation vraie »), pour faire entrer l'auditeur dans un espace-temps à la fois semblable et autre, interrogeant « les rapports qui existent entre le beau et le vrai, la fiction et la réalité<sup>27</sup> ». Dans une note sur sa « méthode de travail », elle revisite la composition de quelques-unes de ses œuvres, dont la dernière en date à ce moment-là (*Le voyage*, 2019). Pour honorer à notre tour une œuvre et une démarche trop invisibilisées par le temps, nous avons souhaité ajouter au texte de Kaye Mortley, avec sa précieuse collaboration et celle des archives de l'Ina (souvent fautives cependant), la liste intégrale de ses productions diffusées en France.

Nous avons aussi souhaité republier en traduction, à la suite, un bel article de sa compatriote Virginia Madsen, ancienne productrice à l'ABC et aujourd'hui professeur à Macquarie University en Australie<sup>28</sup>. Non seulement Virginia Madsen nous renseigne sur les débuts de Kaye Mortley à l'Australian Broadcasting Corporation en les resituant dans le contexte de l'ABC des années 1970 et de son renouveau sous l'impulsion de Richard Connolly après sa tournée européenne de 1971 (qui l'avait notamment mis en contact avec l'ACR), mais elle éclaire très bien le déplacement d'époque de la notion d'*auteur* radiophonique vers le rôle du *réalisateur*, à savoir celui qui « écrit » vraiment une émission, sur le modèle du *cinéma d'auteur* revendiqué par François Truffaut et les cinéastes de la Nouvelle Vague. Elle note comment Kaye Mortley l'a faite sienne au sein de l'ACR. Elle propose aussi d'intéressants développements sur le méticuleux travail de valorisation du grain des voix dans certains de ses documentaires, et sur sa volonté de donner un espace à des voix oubliées ou marginalisées.

27. Pour Kaye Mortley, la fiction ne vient pas d'abord, dans un documentaire, d'une utilisation de codes narratifs (notamment) caractéristiques de la fiction, dans la veine du docufiction, mais du travail acoustique lui-même sur le réel, tel que pratiqué dans le « film radiophonique » (« Quant au genre qui, pour moi, est quintessentiellement radiophonique : le film sonore [où, d'un réel poussé à l'extrême, naît la fiction], il me semble qu'il se fait, malheureusement, moins. Il y a des documentaires, des paysages sonores, des idées vêtues de somptueux habits sonores... mais très peu de films radiophoniques », [www.phonurgia.org/kaye1.htm], consulté le 15 février 2023). Cette notion de film radiophonique ou sonore vient directement de l'ACR (où l'on refusait de parler de « documentaire ») et plus spécialement de René Farabet, producteur permanent à l'ACR de 1969 à 1983 et son unique producteur-coordonateur de 1983 à 2001. L'expression « film radiophonique » a été introduite en France par Paul Deharme en 1928, en un sens très différent.

28. MADSEN Virginia, « A radio d'auteur: the documentaire de création of Kaye Mortley », *Scan*, vol. 6, n° 3, décembre 2009, [scan.net.au/scan/journal/print.php?journal\_id=142&cj\_id=18], consulté le 15 février 2023.

Irène Omélianenko, grande figure de France Culture où elle a exercé les fonctions de conseillère de programmes chargée du documentaire radiophonique et de la création sonore de 2011 à 2018, mélange elle aussi souvenirs de métier et réflexions sur le genre documentaire. Les débuts dans la Creuse, les années de formation à *Nuits magnétiques*, « le temps de *Clair de Nuit* » (émission de création cofondée avec Jean Couturier), le passage au documentaire avec *Le pays d'ici*, *Le vif du sujet*, *Les grandes traversées*... puis les années *Sur les docks*, *l'heure du documentaire* à partir de 2006 et, à partir de 2011, *Les ateliers de la nuit* renommés *Création on air* en 2015, où il s'est agi de « faire travailler ensemble documentaire, fiction, création, entretiens », et la coordination du mythique ACR dans sa cinquième décennie d'existence... et aussi l'importance du travail collectif, l'irruption du numérique, les accords d'échanges entre radios francophones, les conventions avec des écoles d'art et leur joyeux remue-ménage au sein de la chaîne, « l'art du contournement d'obstacles »... et encore, à côté de nouveaux champs d'expérimentation ouverts par le webdoc ou le son multicanal, à côté des participations aux festivals « dans l'espoir d'être primé », la dure loi des chiffres et du manque de moyens.

Pour compléter ces riches souvenirs et réflexions, nous reprenons dans l'ouvrage deux entretiens accordés par Irène Omélianenko à Christophe Deleu. Non seulement ils ajoutent à ses souvenirs nombre de détails concrets et *biographiques*, mais ils la font parler de ses propres documentaires, marqués par des explorations dans des marges sociales et/ou psychologiques de l'humain que le cursus de sa vie de radio ne laisse pas pressentir. Si les sujets sont souvent lourds (à l'image de la dureté du monde, dont elle sonde les abîmes...) et font froid dans le dos, la démarche d'Irène Omélianenko est d'y chercher « la lumière » : « Je tiens à défendre une approche de respect et de grâce. Il faut chercher la lumière, et dans un être le meilleur de ce qu'il peut donner. Qui que ce soit, où que ce soit. »

Cette partie se termine par deux entretiens avec deux figures du documentaire de création aujourd'hui, Sophie Simonot et Élise Andrieu.

Sophie Simonot, auteure de documentaires radio/télé depuis plus de trente ans, reporter pour diverses émissions comme *Là-bas si j'y suis* et *Les pieds sur terre* (France Culture) et pour ARTE Radio, a fait parler d'elle avec sa série *Vous êtes bien chez Sophie* sur ARTE Radio en 2018, qui fait le portrait d'une génération à partir des messages laissés par ses amis sur son répondeur téléphonique de ses 19 à ses 40 ans. Autre série remarquée : *La séparation*, chronique en sept épisodes de la vie d'un couple de ses amis, de leur mariage à leur séparation et dix ans après cette séparation, diffusée par France Culture en 2020 dans *Les pieds sur terre*. L'entretien est l'occasion non seulement d'en parler, mais de faire le portrait

dialogué d'une aventurière du son et de l'écoute et de sa démarche de création dans le domaine du documentaire.

D'Élise Andrieu, qui produit des documentaires radiophoniques depuis plus de quinze ans pour France Culture et ARTE Radio, il faut citer *En vie*, série en neuf épisodes sur ARTE Radio en 2014, *Variations sur la beauté* dans *La série documentaire* sur France Culture en 2017, *La lumière* (2019) et *Parmi les oiseaux* 1 (2018) et 2 (2022), sur France Culture également, dans *Les pieds sur terre*. Dans l'entretien avec elle repris dans ce volume<sup>29</sup>, elle évoque sa découverte du monde des sons pendant ses études de cinéma et comment l'image continue de l'accompagner dans son travail sonore ; son attention aux voix et à leurs vibrations, aux ressentis, au *tempo* de ses interlocuteurs ; son amour des gens ; ses sujets et sa façon de les choisir ; et « la vraie création sonore », « celle qui crée un monde, un univers ». Dans ce souci infini de l'humain qui la rapproche d'Irène Omélianenko, dans le tilt intérieur qu'elle attend d'éprouver avant de se lancer sur une piste, on verra volontiers quelques clés d'une approche documentaire réussie.

## Documentaire (2) : enjeux et défis

Si Kaye Mortley ou Irène Omélianenko peuvent témoigner des conditions de travail à la fois très libres et assez protégées qu'elles ont pu connaître dans les vingt dernières années du xx<sup>e</sup> siècle, le Livre blanc de la création rédigé pour la Scam en 2016 par Hervé Marchon sous le titre *Radio : quelle place pour les auteurs ?* proposait un état des lieux inquiétant, d'où ressortait la forte précarité des métiers du son en France<sup>30</sup>. Sans vouloir faire l'impasse sur le sujet et les enjeux économiques de la condition des auteurs de documentaires aujourd'hui, nous avons choisi de privilégier quelques enjeux plus directement liés à la notion d'auteur et à la posture d'auteur.

Peut-on parler aujourd'hui, dans le domaine du documentaire, d'une *radio d'auteur* comme on le faisait dans les beaux jours de l'ACR ? Comment des styles individuels peuvent-ils émerger à l'intérieur de programmes de production et de diffusion très encadrés, dans un genre fortement soumis au formatage et aux processus collectifs ? Comment, concrètement, se décide et se fabrique un

29. Initialement mis en ligne en janvier 2023 sur le site de podcasts *Raconter le réel*, [podcast.ausha.co/raconter-le-reel], consulté le 15 février 2023.

30. En Belgique, un mode de financement spécial favorise la production de fictions et de documentaires indépendants, soutenue par le Fonds d'aide à la création sonore et radiophonique de la Fédération Wallonie-Bruxelles et souvent accompagnée par l'ACSR, ou par Radio Panik (accompagnement artistique et technique, promotion).

documentaire *de création*? Car il existe aujourd'hui, du moins dans les radios publiques en France, un hiatus entre le rôle du « producteur délégué », responsable de son projet depuis la proposition adressée au producteur de l'émission ciblée jusqu'à la phase de mixage qui assurera le « prêt à diffuser », et les rôles de l'équipe technique dédiée au projet. Plusieurs questions sont alors en jeu dans le processus de création d'un documentaire de création. Séverine Leroy s'empare de la question dans une passionnante enquête sur le système de production à France Culture, faisant intervenir six acteurs du champ occupant ou ayant occupé des fonctions de coordination, réalisation, production déléguée pour l'ACR, *L'atelier de la création*, *Création on air* et *L'expérience* : Irène Omélianenko, Nathalie Salles, Véronique Lamendour, Éric Cordier, Laure-Anne Bomati et Kaye Mortley. Elle formule en conclusion un jugement « en demi-teinte » sur la capacité de la chaîne à « faire émerger des voix singulières ».

Serrant de plus près l'action et la responsabilité artistique du « producteur délégué », Fanny Dujardin choisit de son côté d'en faire apparaître les enjeux éthiques à propos du traitement de « la voix des autres » dans les documentaires, de toutes ces voix sollicitées, enregistrées, qui y font l'objet de recompositions (manipulations?) en vue de l'œuvre à faire. Quels sont les enjeux éthiques de ce processus de création? En quoi la définition d'une esthétique documentaire (journalistique, poétique, ethnographique...) engage-t-elle différentes manières de « traiter » la parole de l'autre, social ou culturel, depuis la situation d'enregistrement jusqu'au montage? Fanny Dujardin investit le sujet en prenant appui sur des productions de Raphaël Krafft, Mehdi Ahoudig et Anouk Bâtard, Sylvie Gasteau, illustrant des postures variées<sup>31</sup>.

Autre aspect et autre enjeu abordés avec Ella Waldmann et Christophe Deleu : l'attrait contemporain pour les séduisants mélanges du genre documentaire et de la fiction. Noémie Fargier et Marion Chénétier-Alev l'illustrent ou l'analysent du côté de la fiction, Ella Waldmann fait de même du côté du documentaire, en se penchant sur l'utilisation des codes du roman dans « une des créations documentaires les plus abouties de la décennie », le podcast américain natif *S-Town* (2017). Si elle réfléchit bien sûr au pacte documentaire noué avec les auditeurs, à partir du constat que « la plupart des critiques ont insisté sur la sophistication formelle, et plus précisément sur la dimension véritablement littéraire et romanesque de ce

31. Dans « Situations d'enregistrement », *La Revue Documentaires*, *op. cit.*, p. 131-148, Fanny DUJARDIN et Alix TULIPE interrogent ces mêmes « praticiens et praticiennes sonores » et quelques autres ayant en partage « la pratique d'une écriture sonore issue d'une matière documentaire » (Pascale Pascariello, Élise Andrieu, Charlotte Rouault, Dominique Petitgand, Félix Blume, Richard Kalisz) sur « leur manière d'aborder le moment de l'enregistrement ».

podcast qui *s'écoute comme un roman* », elle nous offre aussi un intéressant point de vue sur la tradition américaine de la *narrative nonfiction* et du *storytelling*, très décriée en France aujourd'hui, qui est aussi une pratique d'auteur aux États-Unis. On appréciera aussi son examen de l'impact d'une destination nativement numérique de l'œuvre sur sa composition et sur le rapport à l'auditeur. L'article de Christophe Deleu, adossé à un large corpus d'exemples des années 2000, vient prolonger ces réflexions suscitées par le cas de *S-Town* en proposant de suivre le fil de la distinction entre « feintise ludique » et « feintise sérieuse » empruntée à Jean-Marie Schaeffer (*Pourquoi la fiction*, 1999). L'article montre comment les docufictions, qu'ils soient ludiques ou sérieux, qu'ils avouent leur caractère génériquement hybride ou qu'ils le cachent, imitent volontiers le modèle documentaire de type réaliste-naturaliste, dont ils reprennent les « effets de réel » et les voix autorisées (journaliste, témoin, expert), et dont ils partagent les structures de récit – avec tout de même un niveau de mise en intrigue plus grand ; mais ne se privent pas d'emmener l'auditeur dans des mondes possibles variés.

Simone Douek nous fait revenir pour terminer à la question du rapport du médium radiophonique au visuel, abordée par Fabien Gris à propos des fictions à thème filmique de Tanguy Viel. Puisant dans sa longue mémoire de productrice à France Culture pendant plus de trente ans, elle explore les manières possibles de faire entendre des « objets » visuels qui parfois semblent déjà contenir en puissance une existence sonore à déployer, parfois appellent une transposition sonore, comme « un tableau accroché à un mur, un sourire énigmatique, des montagnes qui se dessinent sur l'horizon, un panneau annonçant l'entrée d'une ville, une friche au milieu d'une rivière, un film muet qui défile sur un écran ».