
MGF/E

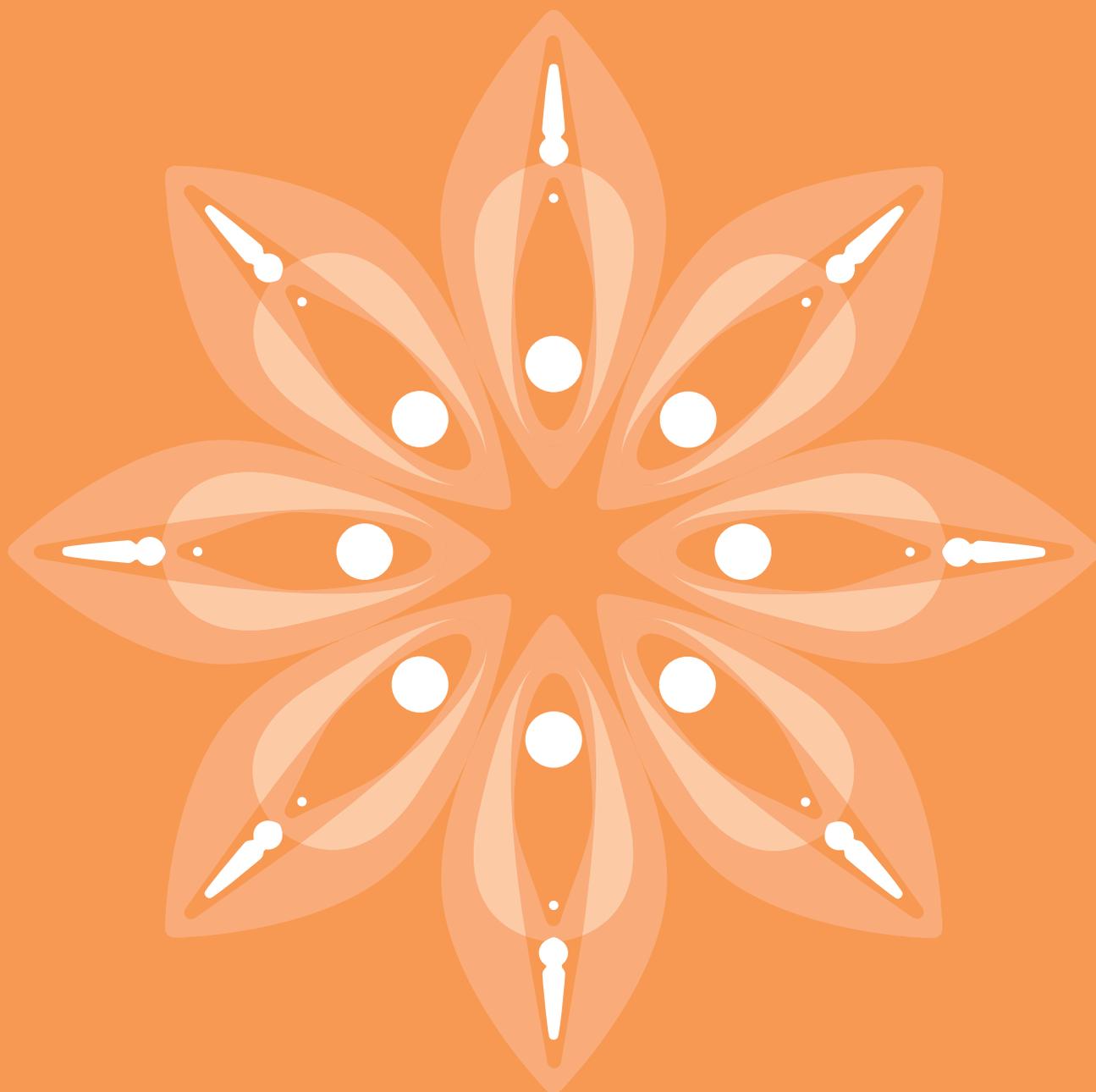
/ ABANDONNER LES
MGF/E SUR FM! /

/ OUTILS MÉDIATIQUES NOVATEURS
POUR LA PROMOTION DE L'ABANDON DES
MUTILATIONS GÉNITALES FÉMININES/
EXCISION /



/ UN MANUEL D'INTRODUCTION /

/ UNE COLLABORATION ENTRE
// AIDOS - ASSOCIAZIONE ITALIANA
DONNE PER LO SVILUPPO
// AUDIODOC



/ CRÉDITS /

Abandonner les MGF/E* sur FM! Outils médiatiques novateurs pour la promotion de l'abandon des mutilations génitales féminines/excision.

Un manuel d'introduction a été réalisé dans le cadre du projet "Abandonner les mutilations génitales féminines/excision sur FM !", coordonné par AIDOS, Associazione italiana donne per lo sviluppo (l'Associazione italiana femmes pour le développement) et mis en œuvre avec la collaboration de Audiodoc, la première association italienne d'auteurs/es indépendants/es de documentaires sonores. Le projet reçoit le soutien de l'UNFPA, le Fonds

des Nations Unies pour la population, à travers le Programme conjoint UNFPA-UNICEF sur les mutilations génitales féminines/excision. Le projet fait partie de la campagne StopFGM/C! mise en œuvre par STREAM – Sharing technologies and resources for engaged and active media (Technologies partagées des médias actifs et engagés), un réseau d'ONG africaines coordonné par AIDOS, et a pour but d'améliorer la couverture médiatique de la promotion de l'abandon des mutilations génitales féminines/excision.

Coordonatrice
Daniela Colombo / AIDOS

Texte
Jonathan Zenti / Audiodoc

Collaborateurs
**Andrea Cocco, Annamaria Giordano,
Elise Melot / Audiodoc**

Rédaction
Cristiana Scoppa / AIDOS

Traduction
Myriam Laplante

Recherche et documentation
Giovanna Ermini / AIDOS

Révision du texte
Clara Caldera / AIDOS

Conception et illustration
Cristina Chiappini Studio

Mashup Clitotype texture
Giulia Flamini

Mise en page
Cristina Pagnotta

Impression
Litostampa 3B

Publié par
**AIDOS – Associazione italiana donne per lo sviluppo
Audiodoc**

Avec le soutien de
UNFPA - Fonds des Nations Unies pour la population

à travers le **Programme conjoint UNFPA-UNICEF
sur les mutilations génitales féminines/excision**

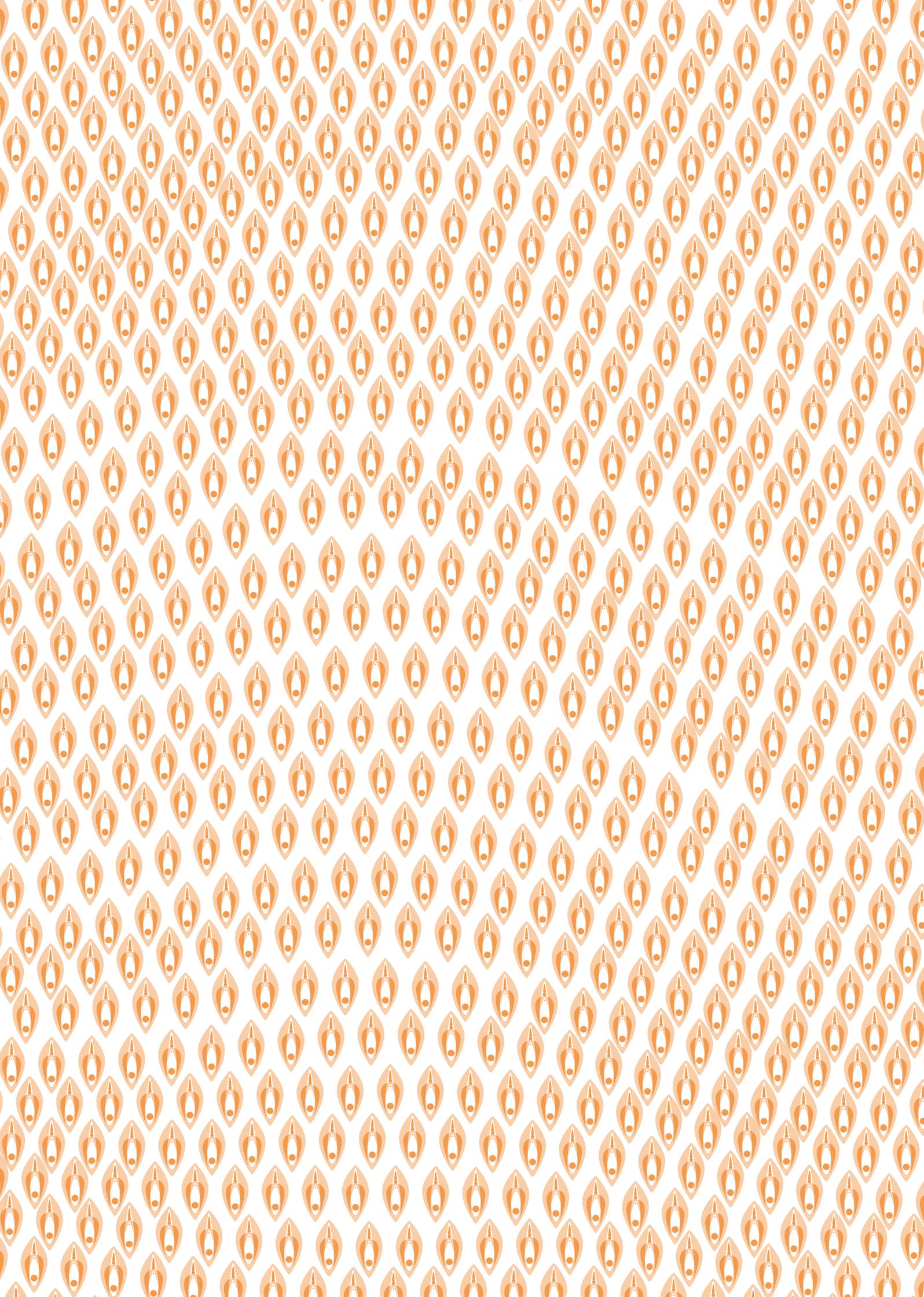
* Pour des raisons phonétiques les auteurs ont utilisé l'expression "mutilation génitale féminine/excision" (MGF/E) et non "excision/mutilations génitales féminines" (E/MGF)

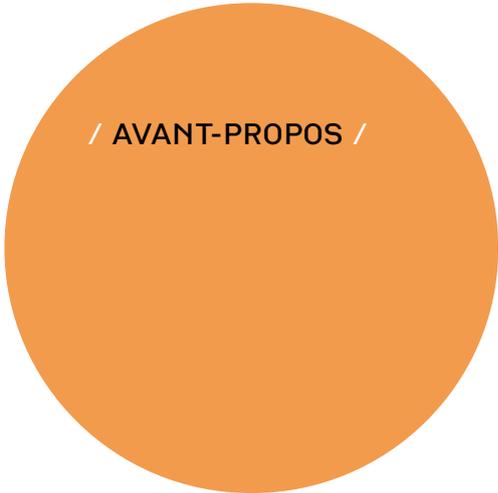
MGF/E

/ ABANDONNER LES MGF/E SUR FM! /

/ TABLE DES MATIÈRES /

Avant-propos par Daniela Colombo Présidente AIDOS	3	2.1.2	La musique de fond	
Note introductive par Jonathan Zenti / Audiodoc	4	2.1.3	La musique de premier plan	
<hr/>				
I. LA RADIO POUR LE CHANGEMENT DES NORMES SOCIALES	7	2.2	Sons ambiants	
1. Raconter les mutilations génitales féminines/excision aujourd'hui par Cristiana Scoppa	8	2.2.1	Les sons ambiants	
2. La radio en tant qu'outil d'analyse et de changement social	10	2.2.2	Le silence	
2.1 Mise en contexte		2.3	Le parlé	
3. La campagne publicitaire radiophonique	11	2.3.1	Le parlé dans les documents d'archives	
3.1 Les campagnes publicitaires: une courte analyse historique		2.3.2	L'interview: voix de la rue	
3.2 Interrelations possibles au sein du contexte social		2.3.3	L'interview avec des informateurs clef	
3.3 Atteindre l'objectif en profitant des avantages des interrelations		2.3.4	L'interview avec des spécialistes	
3.4 Les limites des campagnes publicitaires pour la réduction de la diffusion des MGF/E		2.3.5	La voix hors-champ	
4. Le documentaire sonore	13	<hr/>		
4.1 Analyse du documentaire sonore dans le contexte des communications		CASE 1. Poser la bonne question		25
4.2 Les documentaires sonores et le contexte social des MGF/E		par Beatrice Rappo et Jonathan Zenti		
4.3 Atteindre le but en profitant des avantages des interrelations		<hr/>		
4.4 Les inconvénients de l'usage de documentaires sonores pour la réduction de la diffusion des MGF/E		3. L'enregistrement		27
4.5 La forme et la créativité		3.1 Le choix d'un appareil enregistreur		
<hr/>				
II. INDICATIONS PRATIQUES	19	3.2 Le choix des micros		
1. La préparation d'un documentaire sonore voué au changement social	20	3.3 Standards d'enregistrement		
1.1 De la cible au but		3.4 Les écouteurs		
1.2 La recherche préliminaire		<hr/>		
2. Les langages du documentaire	21	CASE 2. Fichier technique du DR-100 de Tascam®		27
2.1 La musique		<hr/>		
2.1.1 L'indicatif musical		4. Montage et mixage		31
		4.1 Le montage		
		4.2 Le mixage		
		5. Trucs et astuces		32
		6. Bibliographie et liens Internet		33
		7. Notes		34





/ AVANT-PROPOS /

Le projet "Abandonner les MGF/E sur FM !", dans le cadre duquel ce manuel a été réalisé, continue le travail fait par AIDOS, l'Association italienne femmes pour le développement, en collaboration avec Audiodoc, la première association italienne d'auteurs/es indépendants/es de documentaires sonores. Le travail est basé sur l'évolution de l'environnement des mutilations génitales féminines/excision (MGF/E) pour promouvoir l'abandon de la pratique à travers des audio documentaires (documentaires sonores) et aider à apporter des changements novateurs aux émissions radiophoniques qui abordent ce problème.

La première étape de ce projet s'est déroulée au Kenya et en Tanzanie avec, entre autres, la participation de journalistes radiophoniques éthiopiens, et en collaboration avec les Associations de femmes des médias de ces pays (AMWIK au Kenya, TAMWA en Tanzanie, EMWA en Ethiopie). C'est dans ce cadre que la première version de ce manuel a été produite.

Il s'agit d'un manuel adressé aux professionnels de la radio, qui va accompagner avant tout l'atelier de formation réalisé dans le cadre du projet, et qui accompagne dans la compréhension du potentiel que les documentaires sonores revêtent pour rendre la radio, le média sans doute le plus diffusé en Afrique, et le plus accessible, encore plus efficace dans la construction d'un environnement socioculturel qui puisse favoriser l'abandon de la pratique.

Les documentaires sonores permettent en effet de capturer - avec toute la richesse des sons d'ambiance qui les entourent - les voix des personnes, hommes et femmes, parents de petites filles, grand-mères et jeunes, qui se sont déjà acheminées sur la voie de l'abandon de la pratique; de les mettre en dialogue avec les voix de celles et ceux qui sont encore dans le doute ; de les supporter par les voix de celles et ceux qui sont activement engagé/és dans la promotion du changement des comportements. Ainsi, dans une génération, les auditeurs pourront à leur tour apprécier le chemin pris vers la disparition de cette pratique, ce qui est l'objectif du Programme commun UNFPA-UNICEF, un chemin confirmé par les données

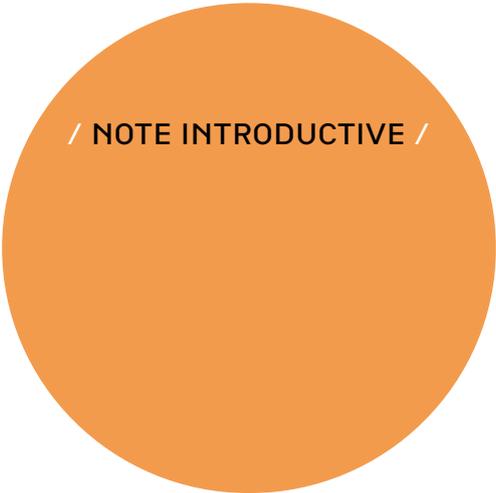
statistiques des Enquêtes Démographiques et de Santé (EDS) réalisées dans la plus part des pays africains où la pratique est repandue.

AIDOS travaille depuis 1986 pour cet objectif. Dès lors, les projets réalisés par AIDOS en partenariat avec de nombreuses organisations africaines, européennes et italiennes, ont toujours considéré l'abandon des mutilations génitales féminines/excision dans le cadre plus vaste des initiatives visant l'égalité entre hommes et femmes et les dynamique de pouvoir sous-jacents aux rapports de genre, des droits humains des femmes et des filles, de la santé.

Les médias jouent un rôle fondamental dans l'accompagnement et la valorisation des changements vers une société où les femmes et les hommes peuvent évoluer sur un plan d'égalité, où les femmes et les filles peuvent jouir pleinement de leurs droits humains, sans risques pour leur santé et pour leur bien-être. Dans ce monde, les mutilations génitales féminines/excision n'ont pas de citoyenneté.

Ce serait magnifique de pouvoir écouter très bientôt l'annonce de la déposition du tout dernier couteau dans un documentaire sonore transmis à la radio.

Daniela Colombo
AIDOS - Présidente



/ NOTE INTRODUCTIVE /

J'écris ce petit manuel dans un moment de transition géophysique, puisque je suis dans le quartier de Westlands à Nairobi, provisoirement installé dans le bureau du président de l'Association des femmes journalistes du Kenya (AMWIK), avec mes besaces et sacs à dos en attendant mon vol de retour pour l'Italie. Je suis également en phase de transition psychologique, plongé dans la préparation d'un atelier de formation sur l'usage de documentaires sonores pour promouvoir l'abandon des mutilations génitales féminines qui aura lieu à Nairobi durant la seconde moitié de septembre.

Je suis sur le chemin du retour pour l'Italie après avoir passé 8 jours dans la capitale chaotique du Kenya avec Annamaria Giordano d'Audiocodoc, et Jane Thuo et Marceline Nyambala de l'AMWIK qui ont été des guides inébranlables. L'intuition qui a fait naître ce projet est venue à Annamaria, à Cristiana Scoppa de l'AIDOS et Andrea Giuseppini d'Audiocodoc. L'idée était de préparer un atelier de formation sur place plutôt qu'assis dans un bureau de Rome en échangeant des courriels de Rome à Milan à Vérone et à Nairobi. Ceci m'a permis de mieux saisir la question des MGF/E sur le terrain, et en particulier au Kenya, avant de mener l'atelier de formation avec Sara Zambotti d'Audiocodoc en septembre.

Quelques heures avant mon départ, je repense à des moments vécus au Kenya durant mon séjour. Par exemple, je me souviens de mon arrivée dans les bureaux d'AMWIK le jour où nous devons interviewer Alice Chae. Alice Chae est une activiste et journaliste, engagée dans la promotion de l'abandon des MGF/E. Elle appartient au groupe ethnique Kisil au sein duquel 90% des filles subissent les MGF/E. Lorsqu'elle nous l'a présentée, Marceline a énuméré quelques éléments biographiques et terminé en disant discrètement: "Elle est une ... survivante?" en cherchant une confirmation dans le regard d'Alice. En riant cordialement, celle-ci a répondu: "Je ne suis pas une survivante, je suis une victime!"

Je me souviens également de l'interview que j'ai réalisée avec le gynécologue docteur Jardessa Guyo à qui j'ai demandé naïvement: "Ce n'est peut-être pas

votre spécialité comme médecin, mais est-ce que les hommes recherchent le plaisir hors du mariage avec des femmes qui n'ont pas été soumises aux MGF/E?". Il m'a regardé droit dans les yeux et a répondu: "Oh, c'est bien ma spécialité!"

Lors de ces rencontres et de douzaines d'autres, j'ai retrouvé des mots auxquels je ne m'attendais pas: survivant, victime, plaisir, sexualité, orgasme féminin, jouissance de l'homme. Certains de ces mots ont fait surface sur une page vierge et s'y sont ancrés. Il y a d'autres mots auxquels je n'avais pas pensé mais que j'ai aussitôt reconnus, comme culture et religion: c'est-à-dire les motivations culturelles et religieuses qui justifient la pratique. Comme si la "culture" était un chapitre de la Genèse, ou un élément naturel immuable comme le soleil, la mer, les montagnes plutôt qu'une mutation en mouvement continu, une combinaison de connections et d'interférences. J'entends ce genre d'affirmation chaque jour et n'importe où, y compris dans mon pays, l'Italie.

Il y a aussi d'autres mots que j'ai commencé à interpréter sous un nouveau jour. Je pense à des expressions comme "prendre un bain". Pour moi, prendre un bain fait partie d'un domaine sémantique de plaisir absolu, de soins personnels, de bien-être personnel (mais aussi économique vu que je ne peux me permettre qu'un appartement avec une petite douche). Ici au Kenya, cependant, les victimes de l'infibulation sont obligées de "prendre un bain" pour prévenir les mauvaises odeurs causées par les fistules, c'est-à-dire les perforations produites entre le vagin et le rectum parce que le foetus est incapable de sortir à travers le passage naturel. Dorénavant, "prendre un bain" aura pour moi des connotations entièrement nouvelles.

Les préparatifs locaux de l'atelier de formation ont donné une impulsion et une intensité à mes recherches. J'ai dû remettre en question ma position face aux problèmes des MGF/E: en tant qu'homme, en tant qu'européen en Afrique, en tant qu'Italien ayant grandi dans une société où des mots comme "tradition" et "culture" sont utilisés pour forger des politiques avec lesquelles je suis en désaccord, et finalement en tant que personne qui a toujours nourri un grand respect et une grande tendresse envers la sexualité féminine qu'elle soit anatomique, humaine ou sociale. Je crois que les participants approuveront naturellement ce besoin d'analyser la matière en profondeur avant de commencer à produire leurs propres documentaires sonores.

La phase finale de transition dans laquelle je me trouve est liée à mon parcours en tant que documentariste sonore: j'ai toujours tenté non seulement de produire des documentaires de qualité, mais de rechercher et de définir une méthode qui puisse attribuer une fonction sociale aux moyens de communication. C'est pourquoi ce manuel est divisé en deux parties: la première partie est basée sur des observations théoriques et la deuxième partie est un

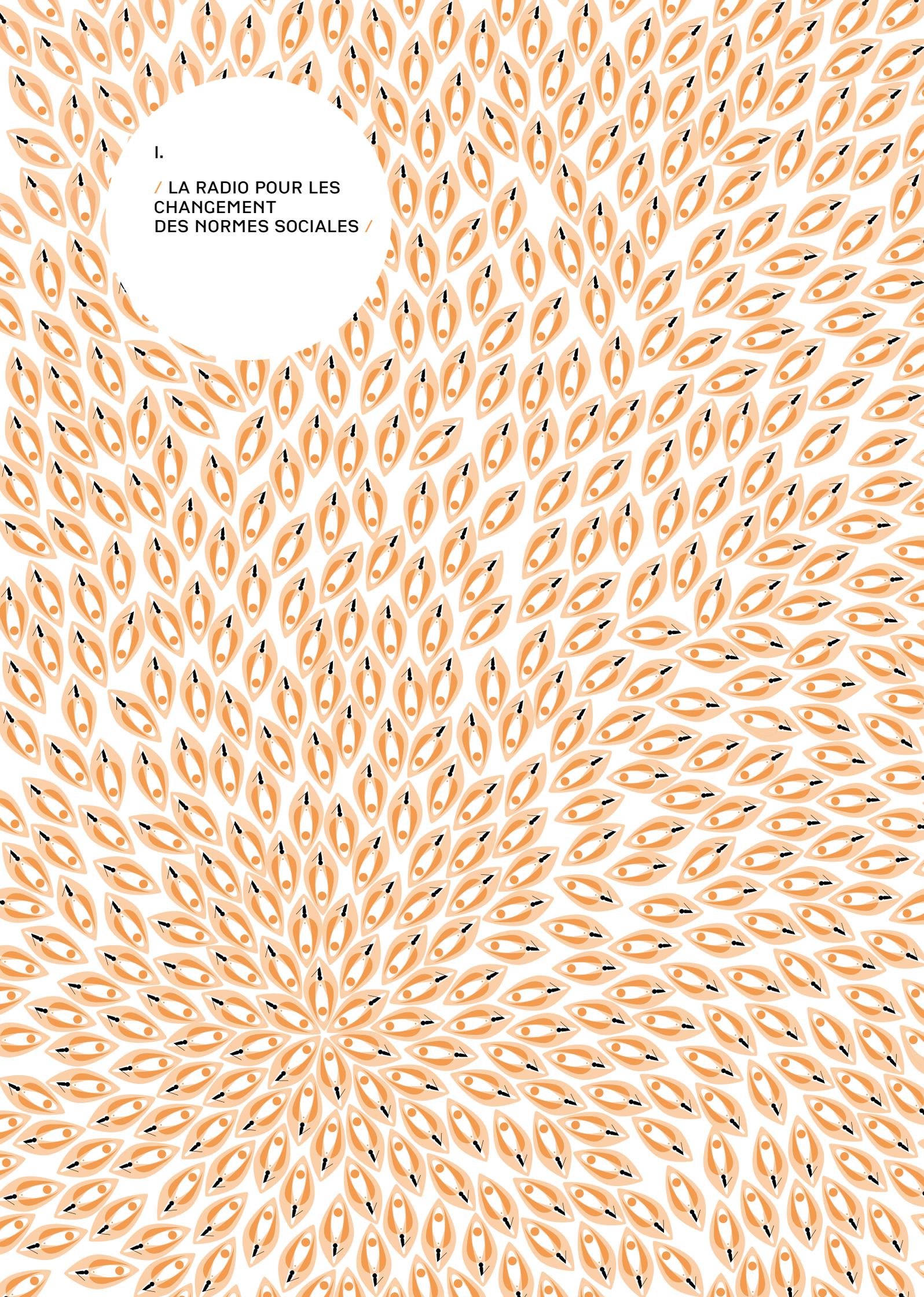
guide technique. Dans la partie théorique, il y a plusieurs références à des écrits sociologiques et psychologiques: il faudrait par contre compenser un grand vide dans les ouvrages sur les documentaires sonores. Comme nous l'avons signalé au début du manuel, des sociologues et des psychologues ont démontré un grand intérêt en la matière. Le facteur théorique n'est pas souvent pris en considération dans les ateliers de formation en moyens de communication. Il est selon moi essentiel d'en discuter afin de ne pas laisser les étudiants avec un tas de notions techniques mais sans aucun modèle ou sans aucune indication de trajectoires possibles. Cette méthode offre de nouveaux horizons stimulants, mais les procédures doivent être bien définies afin d'éviter de se perdre au sein de cette nouvelle approche.

En Italie, j'ai toujours l'impression que la recherche d'une méthode qui rende les moyens de communication efficaces en tant qu'outil social pourrait sembler une "simple option" dans un contexte où les moyens de communication régissent les dynamiques sociales sans être considérés inutiles ou envahissants.

J'ai passé les huit derniers jours dans un contexte où l'"urgence" de trouver une méthode pour utiliser les moyens de communication comme outils sociaux est tangible, un contexte où l'engagement dans le domaine des MGF/E signifie agir (immédiatement, le plus vite possible) sur la santé physique des femmes, intervenir sur les possibilités de gérer leur existence et vivre leur sexualité au moins avec le même degré de liberté que les hommes (africains ou pas).

Je suis maintenant convaincu qu'il y a un moyen et que nous pouvons le mettre au point. C'est pourquoi j'ai demandé qu'au cours du dernier jour de l'atelier de formation, nous puissions écouter le matériel produit en présence des personnes qui luttent quotidiennement en faveur de l'abandon des MGF/E. Je voudrais avoir la possibilité de leur demander si les documentaires sonores et les annonces promotionnelles produits par les facilitateurs et les participants pourraient être en mesure de les aider dans leur bataille pour changer l'état des choses. Même s'il n'y avait qu'une seule réponse positive, nous pourrions dire que notre cible a été atteinte, car notre but est de changer une culture ancestrale, et la culture ne s'adresse pas à "hier" mais à "demain".

Jonathan Zenti
Audiocodoc
Mai 2010



I.

/ LA RADIO POUR LES
CHANGEMENT
DES NORMES SOCIALES /

1.

/ RACONTER LES
MUTILATIONS GÉNITALES
FÉMININES/EXCISION
AUJOURD'HUI /

Au cours des dernières années, le “changement des comportements” est devenu synonyme d’“abandon des mutilations génitales féminines/excision” au sein des milieux qui travaillent dans ce domaine, non seulement en Afrique. Il n’est pas facile d’abandonner une pratique qui a façonné les rôles et les identités culturelles et ethniques au cours des siècles, pratique qui est considérée comme un passage obligé vers le mariage et, par conséquent, la maternité, et qui se perpétue en tant que norme sociale.

En même temps, les progrès effectués en ce qui a trait à l’égalité des sexes et aux droits de toutes les personnes, surtout des femmes et des filles, et les campagnes menées au cours des 30 dernières années dans presque tous les pays - africains ou pas - où la pratique existe, ont suscité un examen plus critique de la tradition. Un nombre toujours croissant de personnes la remettent en question et plusieurs familles décident, souvent discrètement, de ne pas soumettre leurs filles à cette opération.

De nos jours, les mutilations génitales féminines/excision sont reconnues comme une norme sociale: l’abandon de la pratique n’est donc pas nécessairement une question individuelle ou rationnelle, mais un choix influencé par une série de facteurs relationnels, psychologiques, sociaux et émotifs complexes. La décision de soumettre une fille à la pratique pourrait sembler une question de femmes. Mais l’opinion des hommes a un poids important, ainsi que celle des familles du couple, des aînés qui transmettent les valeurs culturelles et les pratiques traditionnelles qui forment l’identité collective, ainsi que de toute la communauté.

De plus, la pratique des mutilations génitales féminines, comme toute norme sociale, persiste grâce aux dynamiques sociales liées à la conviction que ce devoir imposé par la société doit être accompli et que l’abandon de la pratique porterait à l’encontre de sanctions sociales et de l’émargination communautaire. Cette sensation est aggravée par le fait que la promotion de l’abandon des mutilations génitales féminines/excision est souvent perçue comme étant une revendication de modèles

“occidentaux” de développement culturel. Il est important de créer un environnement favorable au changement en divulguant les transformations déjà effectuées au sein de la société, et en affrontant les dilemmes des parents qui ne savent pas s’ils doivent admettre les ravages de la pratique ou respecter les traditions léguées par leurs ancêtres. Il faut leur offrir des solutions basées sur l’expérience et le vécu de ceux qui ont déjà abandonné la pratique afin de les aider à résister à la pression sociale et à renoncer à la convention.

Tous les pays africains, chacun à sa façon, travaillent à l’abandon des MGF/E: en adoptant des lois qui interdisent la pratique, en constituant des comités nationaux de promotion de l’abandon, en appuyant et en promouvant des campagnes d’information. Au niveau local, il y a de plus en plus d’organisations communautaires et non gouvernementales qui contestent la pratique. Des organismes internationaux sont aussi engagés, tels que l’UNICEF, Fonds des Nations Unies pour l’Enfance, l’UNFPA, Fonds des Nations Unies pour la population et l’OMS, l’Organisation Mondiale de la Santé.

Aujourd’hui, les filles risquent encore d’être victimes de la pratique, surtout dans les endroits où le mariage est considéré comme le moyen le plus sûr, ou le seul moyen de leur assurer un avenir “convenable” et où l’on continue à croire que avoir été excisée peut assurer des meilleures chances sur les marchés matrimoniaux. Dans beaucoup de pays l’excision du clitoris, qui garantit la fidélité durant le mariage et la virginité avant, est encore une condition préalable nécessaire afin de pouvoir négocier un bon mariage et obtenir un meilleur “prix de la mariée”.

Mais en est-il vraiment ainsi? Si nous continuons de répéter que c’est ainsi, est-ce que nous ne contribuons pas à maintenir les choses inchangées? Et si l’on commençait à raconter une autre histoire? Une histoire qui existe déjà autour de nous, l’histoire des familles qui ont déjà décidé de ne pas soumettre leurs filles à l’excision? Combien de personnes pourrions finalement reconnaître dans ces exemples? Si on rend cette réalité plus visible, pourra-t-elle contribuer à inspirer d’autres personnes, de sorte à faire croître le nombre de mères, pères, grand-mères et jeunes filles qui ont abandonné cette tradition, jusqu’à atteindre cette “masse critique” qui, d’après les sciences sociales, est nécessaire afin d’accélérer le changement et modifier irréversiblement la norme sociale?

Il est de plus en plus nécessaire de faire connaître les changements substantiels et constants qui ont déjà eu lieu tant en milieu rural qu’urbain. D’autant plus qu’ils sont confirmés par les données des Enquêtes Démographiques et de Santé (EDS) menées dans plusieurs pays africains au cours d’une période de 5/6 ans. Selon ces données, il y a une nette tendance vers l’abandon de la pratique: on note une réduction de la prévalence dans la catégorie d’âge plus jeune, et une

augmentation du nombre d'hommes et de femmes qui sont en faveur de l'abandon. En même temps on assiste à d'autres phénomènes: la pratique est exécutée à un âge de plus en plus bas, par exemple, et les célébrations traditionnelles qu'auprès de beaucoup d'ethnies soulignaient la fonction de "rite de passage" de l'enfance à l'âge adulte attribuée à la circoncision féminine, ont complètement disparu, sous la pression de l'urbanisation et des changements des modes de vie. Ainsi, un puissant outil pour soulager en partie la peine de cette épreuve douloureuse n'existe plus, laissant les petites filles seules avec une souffrance dont elles ne comprennent pas le sens.

Un autre changement important a trait à la sexualité, un sujet qui n'est plus désormais tabou comme jadis, et qui a de fortes implications avec les mutilations génitales féminines/excision. On commence à reconnaître que l'ablation du clitoris n'entraîne pas la disparition du désir sexuel, ce qui aurait donc pu mettre les maris à l'abri des possibles relations extraconjugales de leurs femmes. Par contre, l'ablation du clitoris, des petites lèvres ou, dans la forme la plus grave de MGF/E connue comme infibulation, également la coupure et suture des grandes lèvres, limitent fortement la possibilité pour les femmes de jouir de leur sexualité, qui dans certains cas, à cause des cicatrices et d'autres séquelles, peut être vraiment douloureuse. Et cela, même si les femmes n'en parlent pas, éduquées et habituées à supporter toute souffrance, par crainte d'être considérées "faibles" ou "non suffisamment" femmes.

Comme une femme tchadienne a affirmé dans la docu-fiction *Vite in cammino* (*Vies en chemin*) réalisée par Cristina Mecci pour AIDOS en 2009 : « La fidélité, c'est au cerveau de la gouverner, non à une partie du corps coupée ! ». Le droit à l'intégrité physique est l'un des droits humains fondamentaux : la sexualité, avec la possibilité de prouver du plaisir lors des relations sexuelles, y atteint pleinement.

Il est donc nécessaire de d'aborder aussi ces aspects des MGF/E dans les communautés afin d'encourager ceux qui n'ont pas encore abandonné la pratique mais qui se posent des questions, et leur montrer qu'ils sont en mesure d'offrir à leurs filles un avenir meilleur fait d'amour, de mariage, de vie familiale et de bien-être sans devoir les soumettre à la mutilation génitale.

Afin de faire appel à ces sentiments, nous devons demeurer en contact avec les émotions, les faits et les préjugés, les valeurs et les ambitions de ceux qui sont responsables de la perpétuation des MGF/E. Il est important de leur offrir la possibilité de travailler ensemble, face-à-face, et de dialoguer avec ceux qui ont abandonné la pratique et ceux qui s'investissent activement pour en promouvoir l'abandon, afin de leur offrir une nouvelle perspective d'avenir pour leurs filles. La radio est la forme médiatique la plus accessible en Afrique. Elle est présente dans la vie quotidienne, elle transmet des connaissances et engendre des discussions. Les documentaires

sonores, avec leur combinaison de langue parlée, musique et sons ambiants, sont très utiles comme outil d'appui et de soutien aux changements effectués par les campagnes de lutte à la pratique des mutilations génitales féminines. Ils abordent les doutes et les incertitudes qui accompagnent le changement qui est en cours, en explorant les alternatives possibles aux mutilations génitales féminines/excision et les défis de la nouvelle condition de celles et ceux qui ont déjà abandonné la pratique.

Le format de l'annonce publicitaire est le plus court et simple à transmettre. Ces annonces peuvent stimuler une prise de conscience: leur concision et leur répétition permettent au message de s'insinuer dans l'esprit des auditeurs tout en leur laissant le temps de réagir, de choisir, de décider et éventuellement d'agir. Mais ils ne permettent aucune interaction, tandis que la production même d'un documentaire sonore peut être l'occasion pour une sensibilisation, une conversation plus approfondie, et plus respectueuse, avec les personnes sollicitées à donner leur avis au micro.

Évidemment, les moyens de communication ne suffisent pas. Mais tous les pays africains sont en train de réduire les tabous relatifs à la pratique, à travers l'information et les campagnes de sensibilisation, avec des projets communautaires parfois reliés à des rites de passage qui excluent l'excision du clitoris, avec des cérémonies où les exciseuses (praticiennes traditionnelles) déposent leurs couteaux, et des déclarations publiques où tout le village s'engage à abandonner cette pratique, ainsi que les mariages précoces.

L'éducation croissante des femmes, leur participation de plus en plus importante au sein des affaires politiques, économiques et sociales, la réaction à l'infection par le VIH, la migration vers d'autres pays et la vaste diffusion du téléphone cellulaire et des communications de masse sont en train d'engendrer des changements sociaux majeurs.

Le projet « Abandonner les MGF/E sur FM! » veut mettre l'accent sur les documentaires sonores en tant que format novateur pour relancer des émissions radiophoniques sur les MGF/E afin de consolider cette tendance et contribuer à établir un avenir où les mutilations génitales féminines/excision ne seront qu'un souvenir du passé.

Cristiana Scoppa
AIDOS

2.

/ LA RADIO EN TANT QU'OUTIL D'ANALYSE ET DE CHANGEMENT SOCIAL /

Dans de nombreuses zones de la planète où la radio est le moyen de communication le plus diffusé, parfois même le seul moyen sur lequel la population peut compter, celle-ci peut indubitablement devenir un outil important de transformation culturelle, de progrès social, d'évolution politique.

Grâce à l'utilisation de la radio par des ONG qui œuvrent dans le domaine des médias et par des agences des Nations Unies qui s'occupent de communication, des points importants ont été marqués en ce qui concerne les questions de genre, la santé globale, le droit des minorités, etc.

Par exemple un feuilleton radiophonique produit par les Nations Unies intitulé "Soul City" a été couronné de succès, devenant un instrument fondamental pour la diffusion d'informations sur le SIDA et pour la promotion de comportements sexuels plus responsables au sein des populations d'Afrique du Sud. L'ONG Internews a réalisé des émissions en Afghanistan et au Pakistan (et dans des dizaines d'autres "démocraties émergentes") sur les droits des femmes, sur la nouvelle constitution afghane, sur l'éducation des enfants etc... Ces diffusions touchent chaque jour 300 millions de personnes et encouragent le progrès civil et politique. Deux drames radiophoniques produits par le PMC, Population Media Center, sur la santé de la reproduction ont été longtemps en tête du palmarès, parmi les dix émissions plus écoutées par le public radiophonique en Ethiopie.

Ce sont ces exemples que nous nous proposons de suivre avec *L'Abandon des MGF/E sur FM!*, et nous espérons réussir à obtenir des résultats appréciables pour continuer l'avancement de la lutte en faveur de l'abandon des mutilations génitales féminines/excision.

Dans les pages qui suivent vous trouverez quelques indications sommaires afin d'arriver à connaître d'un peu plus près les mécanismes de la production radiophonique et acquérir les compétences de base pour réaliser de bons produits radiophoniques destinés à une diffusion locale.

/ 2.1 MISE EN CONTEXTE /

*"La radio n'est qu'un appareil de distribution, de partage. Voici donc une suggestion positive: la radio est un appareil de distribution qui doit être transformé en un appareil de communication. La radio pourrait être le plus formidable appareil de communication que l'on puisse imaginer pour la vie publique (...) si elle pouvait non seulement émettre, mais recevoir, non seulement faire écouter l'auditeur, mais le faire parler, ne pas l'isoler, mais le mettre en relation avec les autres."*¹

En 2008, AIDOS, Association italienne femmes pour le développement, a commencé à collaborer avec Audiodoc, une association italienne d'auteurs/es indépendants/es de documentaires sonores, afin d'améliorer l'engagement des médias dans la promotion de l'abandon des MGF/E au Burkina Faso. L'objectif principal du projet était de contribuer à la réduction du taux de diffusion des MGF/E au Burkina Faso. On a demandé à l'association de documentaristes radiophoniques de participer au processus de résolution du problème des MGF/E dans les domaines de la société, de la culture, de la santé ou de la psychologie, à travers la production de documentaires sonores et d'annonces. L'objectif était de mettre le doigt sur les débats en cours dans les communautés et de sensibiliser la population à propos de la nécessité d'abandonner la pratique.

Ceci représente un nouveau défi pour les journalistes ou documentaristes radiophoniques contemporains habitués à documenter la réalité à travers le meilleur usage possible des langages disponibles.

Ce nouveau défi a été lancé par un organisme qui traite de questions sociales, en particulier de l'amélioration de la condition des femmes. On ne demande plus au journaliste d'être simplement intéressant, motivant et innovant, mais de *promouvoir efficacement un changement social*, ce qui implique une extension des perspectives professionnelles de l'auteur. Afin de répondre à ce défi, il est donc nécessaire d'établir des rapports entre les moyens de communication et le domaine social, culturel et psychologique.

Cette requête pourrait provoquer une crise déontologique² à la plupart des travailleurs des médias tels que journalistes, écrivains, techniciens, auteurs ou producteurs: leur expertise est normalement utilisée dans l'industrie de l'information et leurs productions sont liées à des fins commerciales (les médias sont généralement soutenus financièrement par la publicité). Il n'ont aucune nécessité d'être utiles à d'autres fins.

Il est donc important d'établir des bases de façon à ce qu'un producteur de documentaires sonores puisse se sentir professionnellement comblé en générant une dynamique sociale spécifique, tout en utilisant ses compétences à des fins communautaires. Ces bases ont pu être établies grâce à un nouveau défi lancé par AIDOS à Audiodoc: créer un atelier de

formation pour producteurs radiophoniques projeté comme cours d'introduction aux techniques de production de documentaires sonores, un format utilisé de façon de plus en plus stimulante pour explorer les questions sociales et leur donner une visibilité.

Nous avons maintenant la possibilité de décrire les interrelations ou points de rencontre entre les différents domaines, entre les communications de masse et la lutte médicale, sociale et psychologique contre la pratique.

Dans ce manuel, nous explorerons la campagne publicitaire et le documentaire sonore et nous en créerons ensuite des exemples durant la formation. Pour chacun de ces produits, nous tenterons d'identifier leur position au sein du domaine des "communications", d'analyser les façons d'établir des interrelations entre l'aspect technique et l'intervention sociale, les façons d'exploiter ces connexions et de situer leurs limites.

3.

/ LA CAMPAGNE PUBLICITAIRE RADIOPHONIQUE /

/ 3.1 LES CAMPAGNES PUBLICITAIRES: UNE COURTE ANALYSE HISTORIQUE /

Les origines de l'art de la "promotion d'un produit" coïncident probablement avec l'existence de l'homme, contraint à se "promouvoir" ou à offrir une image irréfutable de son expérience afin de pouvoir se reproduire. Sans entrer dans les détails de l'histoire de l'humanité, nous pouvons passer directement à la "révolution industrielle" qui continue à avoir des retombées sur notre quotidien.

Dans le contexte des communications, la révolution industrielle a porté à pouvoir reproduire techniquement une œuvre artistique ou littéraire³. Ce procédé a fait ses débuts avec la presse à imprimer qui a porté à la lithographie, à la photographie, au phonographe, au cinéma, à la télévision et à tout ce qui est maintenant diffusé à travers l'Internet et les téléphones cellulaires.

Au cours de la première révolution industrielle, la promotion d'un produit était directement reliée au produit en soi. Le but de l'industrie était la production d'objets considérés essentiels à la société occidentale, en grandes quantités et à coûts modiques. La simple existence du *produit* était une promotion. Les gens qui n'avaient jamais eu la possibilité de posséder un nouveau t-shirt pouvaient vivre un "moment promotionnel" en s'approchant d'une échoppe de marché pleine de t-shirts abordables.

Pendant ce temps, l'industrie a commencé à diversifier l'offre. Une fois que tous les gens possédaient un t-shirt, il est devenu inévitable de confectionner des pantalons en série, puis des souliers, des chaussettes, et ainsi de suite, dans tous les domaines de production. Moins d'un siècle plus tard, la première révolution industrielle avait atteint son objectif: presque tous les habitants de l'Occident avaient accès aux produits de base. Par conséquent, le système industriel a senti le besoin d'investir dans l'innovation et la diversification afin que la machine à profits puisse continuer à tourner. Le développement de l'innovation fut impétueux. On ne produisait plus "un t-shirt" mais

"un certain type de t-shirt, différent de tous les autres t-shirts". Un des problèmes de ce nouveau concept d'industrie était de comprendre comment convaincre une personne qui possédait déjà un t-shirt d'acheter "un certain type" de t-shirt. Après avoir créé cette nouvelle demande, les industriels ont dû penser non seulement au produit en soi mais aussi à l'éventuel acheteur.

C'est ainsi que le *marketing*, le *design* et la *publicité* sont nés. Ces systèmes explorent et analysent des façons de convaincre les gens de continuer à "acheter" des choses dont ils n'ont pas besoin. L'industrie crée et produit des objets tandis que le marketing et la publicité **produisent des acheteurs d'objets**.

Avec le temps, la promotion d'un produit s'est éloignée du produit lui-même. De nos jours, il est rare que les annonces publicitaires présentent vraiment un produit: il n'y a plus de t-shirt dans les annonces de t-shirt. On présente l'acheteur, le consommateur, ou le malheur de ceux qui n'achètent pas. Peu importe le produit.

/ 3.2 INTERRELATIONS POSSIBLES AU SEIN DU CONTEXTE SOCIAL /

Les effets de ce processus historique sont évidents. La plupart des produits qui nous entourent dérivent de la publicité. À partir de ce qu'on boit (comme le Coca Cola, un produit industriel mondial synonyme de modernité et d'un style de vie *cool*) aux vêtements qu'on porte, aux ordinateurs avec lesquels on travaille et ainsi de suite. Quand on cherche un produit de qualité, on doit naviguer dans une mer de produits médiatisés à outrance.

Lorsque on cherche un breuvage, on commence par ceux qui ont subi un battage publicitaire et qui sont donc plus faciles à reconnaître et à repérer sur les étagères d'un magasin. Boire ce breuvage nous place automatiquement en position "privilegiée", nous faisons maintenant partie du groupe de ceux qui savent choisir et peuvent se payer ce style de vie, le style cool présenté dans les annonces.

D'un point de vue social, une personne est considérée comme un acheteur: la personne achète des objets neufs et les utilise. L'individu est constamment sujet à des bombardements médiatiques *unilatéraux*. La publicité est l'usage par excellence des moyens de communication de masse comme moyen de distribution: en effet, la publicité est la plus grande ressource économique du marché des communications.

La publicité est unilatérale et ne permet aucune "communication", aucun échange. Si une annonce publicitaire est mensongère et fait la promotion d'un produit de façon trompeuse, l'individu n'a aucune façon d'interagir dans le même contexte, à l'intérieur des médias. La seule possibilité qui lui est offerte est

de ne plus acheter ce produit, en agissant au niveau économique. Une campagne publicitaire est fixe et n'est pas négociable. Si, par exemple, une annonce affirme: "Si vous ne portez pas ce t-shirt les gens ne vous adresseront plus la parole", il n'y a aucune façon de répondre et il est impossible d'altérer le message. On ne peut qu'y croire ou ne pas y croire.

La proportion du nombre de personnes qui y croient (ou n'y croient pas) provoque des dynamiques sociales qui sont en mesure de conditionner les rapports entre les personnes et éventuellement de changer les structures sociales. Si plusieurs individus *croient qu'avec ce t-shirt ils seront plus appréciés*, et donc l'achètent et le portent, nous serons entourés d'un certain nombre de personnes qui portent ce t-shirt.

Ces individus seront motivés afin d'interagir à l'intérieur de leur contexte social selon le contenu de l'annonce parce qu'ils désirent recevoir les "bénéfices" promis (l'appréciation de la part des autres). Il y a deux conséquences possibles: un certain nombre de personnes seront disposés à parler avec l'individu qui porte le t-shirt; mais s'ils ne le font pas, celui qui l'a acheté et le porte sera déçu.

/ 3.3 ATTEINDRE L'OBJECTIF EN PROFITANT DES AVANTAGES DES INTERRELATIONS /

L'analyse des interrelations entre les contextes nous permettra de situer les points d'entrée. Les annonces publicitaires peuvent être utilisées pour réduire le taux de diffusion des MGF/E: nous devons tout simplement établir des parallèles entre notre objectif et les normes et conventions de la publicité.

Nous devons tout d'abord nous mettre d'accord sur le "produit à vendre" afin de pouvoir atteindre notre objectif, nous devons établir la conjoncture de notre t-shirt: par exemple "une société sans MGF/E". Nous devons ensuite créer les "acheteurs", c'est-à-dire ceux qui voudront vivre dans une société sans MGF/E. Nous créerons ensuite un message unilatéral qui n'est pas négociable tel que "si vous appuyez les MGF/E, personne ne vous adressera la parole". Les auditeurs n'auront pas le droit de réplique: ils auront le choix entre croire au message et changer de style de vie en abandonnant la pratique, ou ne pas y croire et continuer à la perpétuer.

/ 3.4 LES LIMITES DES CAMPAGNES PUBLICITAIRES POUR LA RÉDUCTION DE LA DIFFUSION DES MGF/E /

Une campagne publicitaire bien planifiée sur l'abandon des MGF/E peut atteindre un bon nombre de personnes. On peut faire appel à leur position sociale, à la responsabilité de l'engagement indirect, au sentiment de culpabilité qui accompagne la violation du droit à la santé et à l'intégrité physique, au fait que les MGF/E sont dépassées. Ce message

peut toucher un grand nombre de personnes qui pourront commencer à avoir un autre point de vue face aux MGF/E, ou commencer à "croire" au changement soutenu par l'annonce radiophonique.

Mais le problème de ceux qui "ne croient pas" subsiste. La structure unilatérale de l'annonce entraîne ceux qui ont décidé de ne pas croire sur un autre terrain. Ils peuvent décider de ne pas y penser et de l'ignorer, ou continuer à perpétrer la pratique motivés par le besoin de résister au message, comme celui qui décide de ne pas acheter le t-shirt.

Dans le cas des MGF/E, cette éventualité pourrait s'appliquer à ceux qui défendent la pratique en soutenant que la lutte contre les MGF/E est générée par une "imposition occidentale" qui a pour but d'anéantir la culture locale. Ils n'ont pas d'autre façon d'interagir avec le message. La perpétration de la pratique devient une forme de "résistance" contre l'interférence occidentale. De cette façon, le "non-croyant" devient invisible, inaccessible, de même que ses revendications de ne "pas croire" à notre "produit", une "société sans MGF/E".

4.

/ LE DOCUMENTAIRE SONORE /

/ 4.1 ANALYSE DU DOCUMENTAIRE SONORE DANS LE CONTEXTE DES COMMUNICATIONS /

Il est difficile de tracer une historique du documentaire sonore depuis sa création. Il y a très peu d'écrits sur le sujet, et les textes disponibles le confondent souvent avec l'ethnomusicologie ou la musicologie contemporaine.

Une des rares définitions certifiées du documentaire sonore ou radiophonique vient de la Graduate School of Journalism de l'Université Columbia: « Au meilleur de son expression, le documentaire sonore est une combinaison du pouvoir et de l'instantanéité des grands films documentaires et de l'intimité et la poésie d'un article du New Yorker ».

Cette définition est très appropriée, mais trop centrée sur les Etats-Unis. Elle est difficile à comprendre dans des pays où les films documentaires sont peu diffusés et où le New Yorker est introuvable. A ce jour, il n'y a pas de définition universellement acceptée du documentaire sonore. Ceux qui approchent cet outil pour la première fois ne trouveront pas de contexte sémantique défini, mais plutôt un contexte aux limites vagues et facilement confondues avec d'autres domaines artistiques ou médiatiques.

Il est possible d'obtenir une définition du documentaire sonore à travers l'étymologie du terme. Si on l'a ainsi dénommé, les éléments linguistiques du terme pourraient détenir la clef de sa définition.

Documentaire sonore est un groupe nominal formé de deux unités lexicales distinctes et complètes (qui existent de façon indépendante): "documentaire" et "sonore".

Sonore: « Qui est propre à émettre des sons ou se produit sous forme de sons ». ⁴ L'utilisation de l'épithète sonore indique un lien avec l'écoute ou une référence à la perception acoustique. Ceci indique que du moment où nous entrons en contact avec le documentaire sonore, nous devons nous souvenir que le message sera livré à travers l'écoute. Nous devons donc utiliser

un langage développé pour être "entendu". Plus nous serons précis dans le choix des éléments de ce langage, plus nous pénétrerons la "sphère sonore", un monde fait d'éléments d'espèce "sonore".

Les langages spécifiques à la sphère sonore sont:

la musique: un langage⁵ sonore formé de sonorités volontaires générées pour l'écoute;

les sons ambiants: l'ensemble des sons qui ne sont pas liés à l'écoute, qui peuvent être générés involontairement (le bruit d'un moteur: ce qui intéresse est la fonction du moteur, le son n'est qu'un effet collatéral) ou volontairement (le klaxon: qui se sert d'un son, donc du canal auditif, pour attirer l'attention sans toutefois avoir une intention d'écoute pure)⁶;

le parlé: c'est le système de signes vocaux qui permettent au langage ordinaire d'être écouté: l'interprétation de pensées, de souvenirs, d'écrits⁷ ou d'expériences assimilées à travers d'autres sens.

Documentaire: c'est un mot composé unifié formé de la racine document et du suffixe -aire. Ce suffixe sert en général à transformer un nom en adjectif (comme, par exemple, "bénéficiaire" désigne la personne qui profite d'un bénéfice). Quand il demeure un nom, le mot devient composé (vocabulaire est un ensemble de vocables). Document provient du latin doceo qui signifie "montrer, faire voir". Un document montre une chose, la fait voir. Un document est la preuve d'un fait, l'élément qui prouve que quelque chose s'est passé. Un documentaire est donc un ensemble d'éléments non pas catalogués mais destinés à montrer, prouver et faire connaître ce qui existe, ce qui a trait à notre quotidien, ce qui est *réel*.

La réalité est la base de la connaissance diffusée par un documentaire. Le rôle du documentariste est de documenter la réalité.

À partir de cette brève analyse, nous pouvons formuler une définition primordiale mais fondée du documentaire sonore.

Le documentaire sonore est un ensemble de documents recueillis afin de transmettre une connaissance de la réalité à travers un processus cognitif impliquant des langages qui ont trait à la sphère sonore, tels que la musique, les sons ambiants et le parlé.

Cette définition situe le documentaire sonore dans le domaine des communications. En suivant les données de cette définition il est possible de produire un documentaire sonore. Mais l'exigence fondamentale de notre recherche est d'établir la base afin que le documentaire sonore puisse être utile en tant qu'outil d'intervention sociale. Il est donc nécessaire d'approfondir notre vision de la réalité afin de réussir à créer un documentaire qui réponde à ces besoins.

/ 4.2 LES DOCUMENTAIRES SONORES ET LE CONTEXTE SOCIAL DES MGF/E /

Une fois que nous avons établi que l'objet de recherche pour un documentaire sonore est la *réalité*, nous devons spécifier les différents niveaux de connaissance de la réalité et la façon de les étudier.

Avant de réfléchir sur les modalités de la connaissance de la réalité, nous étudierons les bases de l'épistémologie: la « discipline qui a pour objet la connaissance scientifique »⁸.

La réflexion épistémologique permet d'identifier trois niveaux de réalisme, qui correspondent à **trois différentes "conceptions de la réalité"**. Chacune de ces conceptions comporte des modèles cognitifs différents, selon ce que l'on suppose être réel.

Le *réalisme moniste* (ou *réalisme ontologique* ou "ingénu") contemple la réalité "donnée", c'est-à-dire qui existe indépendamment des catégories ou du processus utilisé pour en prendre connaissance. À ce niveau, la priorité est donnée à l'"observé" plutôt qu'aux catégories cognitives de l'observateur. Les sciences qui se situent à ce niveau de réalisme adoptent comme critère scientifique l'individualisation de l'objet et un calcul précis de ses mesures, en référence à d'autres objets appartenant à un système empirique factuel. L'observation devient un pur procédé photographique d'une réalité qui existe indépendamment du mécanisme d'observation.

Dans le *réalisme hypothétique*, la réalité est postulée comme existante, mais demeure inconnaissable. L'on peut donc créer des théories, établir un parcours d'hypothèses afin de s'en "approcher". Le parcours - la théorie - est connaissable, mais nous ne pouvons pas connaître le territoire - la réalité.

Dans le *réalisme conceptuel*, la réalité n'existe pas au niveau ontologique mais est "construite" à partir des catégories de connaissance utilisées pour la décrire ou, au contraire, devient réelle ou "connue" à travers une action cognitive de description. À ce niveau de réalisme, l'on ne considère pas le contenu - ce qui est connu - mais le processus de construction de la réalité ou les méthodes cognitives appliquées. Si l'on soustrait le parcours cognitif, il ne reste aucun territoire connaissable: l'on ne considère donc pas la "réalité" mais les "configurations de la réalité".⁹

Nous pouvons donc résumer cette réflexion épistémologique avec un tableau:

Réalisme moniste	la réalité est
Réalisme hypothétique	la réalité <i>dépend de</i>
Réalisme conceptuel	la réalité <i>telle qu'elle est connue</i>

Maintenant que nous avons tracé les parcours cognitifs de la réalité, nous devons les mettre en pratique pour créer le documentaire.

Comme nous l'avons affirmé plus tôt, "**le documentaire sonore est un ensemble de documents recueillis afin de transmettre une connaissance de la réalité**". Nous devons maintenant définir une **méthode pour recueillir les documents nécessaires**. Selon le matériel recueilli et la façon de le présenter, il est possible de tracer divers parcours cognitifs de la réalité, autrement dit nous pouvons produire divers types de documentaire.

En travaillant au niveau du **réalisme moniste**, nous présenterons et définirons la réalité telle qu'elle est. Ceci est la réalité. Ceci est la vérité des faits. C'est le processus cognitif de la réalité qui le prouvera. La réalisation de documentaires à ce niveau de réalisme donne vie aux **enquêtes**, à la recherche d'une réalité

mais en termes de description des processus qui la construisent et la définissent comme telle"¹⁰ Il n'est plus nécessaire de recueillir des documents qui "prouvent" une réalité qui existe indépendamment du fait qu'elle soit observée ou non. C'est l'observation elle-même qui génère la réalité. Les documents auront donc une simple valeur "descriptive" de sa création. De cette façon, on annule l'échelle hiérarchique des documents (aucun document n'a plus de "valeur" qu'un autre car il n'y a rien à prouver): ils ont tous la même valeur car ils décrivent la façon dont la réalité est construite. Tous les documents et les témoignages recueillis interagissent et c'est dans cette interaction que la vérité est formée. Pour retourner à notre métaphore, il faudrait regarder les cercles dans l'eau, comprendre comment ils ont été formés, les décrire et suggérer des façons de les modifier ou d'en créer d'autres. Indépendamment de ce qui a été lancé dans l'étang. C'est l'existence de ces

NIVEAU DE RÉALISME	TYPOLOGIE DE DOCUMENTAIRE	MÉTHODE DE PRODUCTION SELON LA MÉTAPHORE "CAILLOU LANCÉ PENDANT QUE NOUS TOURNIONS LE DOS"
réalisme moniste	enquêtes	prouver que ce caillou a été lancé
réalisme hypothétique	reportages	montrer les cercles créés par le caillou
réalisme conceptuel	documentaire en tant qu'outil social	décrire les cercles dans l'étang

établie et définie à priori. Métaphoriquement parlant, nous pouvons dire que la réalité est un caillou lancé dans un étang pendant que nous lui tournions le dos. En opérant au niveau du réalisme moniste, nous dirons "ceci est le caillou" en présentant des documents qui "prouvent" qu'un caillou a été lancé et qu'il s'agit de CE caillou.

Au niveau du **réalisme hypothétique**, nous présenterons la réalité comme existante mais impossible à définir. Nous pouvons seulement définir certains aspects de la réalité à travers les outils utilisés pour la raconter. La réalisation de documentaires à ce niveau de réalisme donne vie aux **reportages**. Les documents sont des étapes du parcours cognitif de la réalité: ils ne doivent pas prouver la réalité mais présenter des aspects de la réalité. Pour réaliser un reportage, il faut souvent recueillir des "témoignages", c'est-à-dire des comptes-rendus des effets provoqués par la réalité. En retournant à notre caillou dans l'étang, le caillou n'est plus connaissable car il a été lancé et se trouve au fond de l'étang, mais il est possible de tenter de le définir en traçant un profil des cercles qu'il a créés sur la surface de l'eau.

En travaillant au niveau du **réalisme conceptuel**, nous créerons un genre de **documentaire en tant qu'outil social**, où la réalité en soi n'existe pas, mais est construite au moment même où elle est générée en tant que réalité. La collecte des documents "ne se pose pas en termes de "découverte" de la réalité,

cercles qui forme la réalité. Ce type de documentaire ne présentera pas la réalité mais le processus même de la connaissance.¹¹

Maintenant que nous avons expliqué les différents procédés possibles pour explorer et présenter la "réalité" à travers un documentaire, nous pouvons tenter de décrire des scénarios possibles, sans toutefois oublier que le but de notre documentaire est de contribuer à "réduire le taux de diffusion des MGF/E". Supposons par exemple qu'on nous ait demandé de documenter la "réalité" du rapport entre les hommes et la pratique des MGF/E.

Si nous travaillons au niveau du **réalisme moniste**, nous ferons une **enquête**. Nous devons tout d'abord établir ce qui est réel et en quels termes. Nous pourrions, par exemple, produire un documentaire sur "la responsabilité des hommes dans la perpétuation des MGF/E". Nous avons établi qu'il y a quelque chose à démontrer, et défini ce que l'on veut démontrer (la responsabilité des hommes dans la perpétuation des MGF/E). Les documents recueillis pourront prouver ou réfuter ce que nous avons défini comme étant réel. Si l'objectif est de prouver l'existence de la "responsabilité" des hommes dans la perpétuation de la pratique, nous laisserons tomber les documents qui pourraient prouver le contraire, ou nous ne continuerons pas à enquêter dans cette direction, vu que nous devons nous concentrer sur la démonstration de la "responsabilité". En travaillant au niveau du **réalisme hypothétique**,

nous réaliserons un **reportage**. Nous devons établir qu'il existe une réalité à la base de la recherche mais qu'il nous sera impossible de la connaître et de la décrire de façon exhaustive car notre connaissance de cette réalité "dépendra" des documents recueillis et de l'agencement que nous en ferons. Nous ne pourrions pas parler de responsabilité mais du "rôle des hommes dans la perpétuation des MGF/E". Les documents recueillis raconteront une "version" de la réalité qui pourrait être différente si nous avions recueillis d'autres documents au cours de nos recherches. Il faudra éliminer, par exemple, les documents qui se répètent, ou ceux qui se distinguent trop des autres (non pas pour tenter de prouver quelque chose, car à ce niveau la réalité elle-même ne doit pas être définie).

Au niveau du **réalisme conceptuel**, nous réaliserons un **documentaire en tant qu'outil de changement social**, sans oublier que nous ne devons rien prouver ni faire des recherches sur une réalité existante, mais par contre construire des *configurations de réalité*, c'est-à-dire des **façons dont la réalité est racontée et définie** en tant que telle. Le sujet du documentaire sera donc les "hommes et la perpétuation de la pratique des MGF/E". Toutes les configurations, tous les documents seront situés au même niveau, et il ne sera pas nécessaire d'effectuer une sélection basée sur l'efficacité des documents. Tous les documents recueillis durant le parcours d'exploration du thème font partie du documentaire, à partir du moment où le documentariste commence sa recherche jusqu'au moment où il décide de l'interrompre. Ils seront présentés avec l'emphase posée sur le procédé par lequel ils ont été acquis, indépendamment de leur contenu. Et nous tenterons d'ouvrir une perspective d'intervention basée sur la "façon" dont la réalité peut être configurée (racontée).

/ 4.3 ATTEINDRE LE BUT EN PROFITANT DES AVANTAGES DES INTERRELATIONS /

En examinant ces trois types de documentaire, nous pouvons élaborer des hypothèses sur leur taux de succès ou d'échec comme outil de changement social.

L'**enquête** est la forme de documentaire la plus exploitée et qui donne les meilleurs résultats. Dans les documentaires télévisés ou le monde du cinéma, des réalisateurs importants comme Michael Moore, ou les auteurs des émissions télévisées les plus suivies, conduisent des enquêtes et déclarent d'élucider des "vérités cachées", ou de faire émerger la "vérité des faits". Ce sont des déclarations d'intentions avec une grande puissance de communication et très rassurantes pour le public, même si elles sont totalement sans fondements.¹²

Lors d'une enquête, la "vérité" qui se manifeste n'est jamais absolue, mais toujours controversée et ouverte au désaccord. La partie intéressante d'une enquête n'est pas la conclusion, mais les documents proposés

pour appuyer les argumentations. Par exemple, si un documentariste qui travaille sur le sujet du "rôle des hommes dans la perpétuation des MGF/E" révèle le montant d'argent impliqué dans la pratique clandestine des MGF/E, ce fait devient très pertinent même s'il ne se réfère pas directement à la "responsabilité" des hommes par rapport à la pratique.

Le **reportage** ne tente pas de définir la "vérité des faits", mais lui "tourne autour". La vérité est toujours "selon" quelqu'un ou quelque chose. C'est pour cette raison qu'il existe divers genres de reportages (le reportage de voyage, le reportage historique, etc...). Le reportage utilise beaucoup de témoignages pour documenter les effets de la réalité. Ils sont très utiles pour arriver à comprendre la vie quotidienne des gens affectés par le sujet. C'est un outil essentiel pour "donner un aperçu" du sujet à ceux qui ne sont pas compétents en la matière. Dans notre cas, un reportage sur le rôle des hommes dans la perpétuation de la pratique peut être très utile à ceux qui ne connaissent rien aux MGF/E. L'auteur du documentaire connaît bien la matière et l'illustre au public avec l'aide des documents recueillis.

Le **documentaire en tant qu'outil de changement social** ne traite pas la réalité en soi. Il n'a pas de réalité à démontrer ou à expliquer. C'est un ensemble de documents qui traitent d'un processus cognitif. C'est une collection de témoignages, d'enregistrements à microphone caché, de présentations de lois et de normes, etc. On donne à chaque élément l'espace nécessaire pour aider à définir le rapport entre les hommes et les MGF/E. La façon dont les documents sont reliés les uns aux autres servira à décrire le processus par lequel la réalité a été configurée.

L'auteur devra également donner une description du procédé qu'il a suivi pour la recherche de la configuration de la réalité. De cette façon, le public et l'auteur suivront le même "parcours" dès le début. C'est ce type de documentaire qui offre la meilleure perspective d'efficacité en tant qu'outil social. Il n'y a pas de hiérarchie au sein de la documentation, tous les documents ont la même valeur. Tous les constituants, de l'acheteur à l'auteur, des témoins au public, sont directement impliqués et sont des éléments de la réalité documentée. Ayant établi le fait que la base de la construction de la réalité est le procédé par lequel elle est définie comme telle (ce que les personnes affirment être la réalité selon eux), et que l'interaction est à la base de la connaissance, ce type de documentaire est *la seule forme qui admet la possibilité que la réalité puisse être sujette à des changements*. Non seulement le documentariste, mais aussi les travailleurs des services médicaux, légaux, psychologiques et sociaux qui s'occupent des MGF/E auront la possibilité d'intervenir sur les processus de configuration de la réalité en changeant "ce qui est dit" et donc la réalité même.

/ 4.4 LES INCONVÉNIENTS DE L'USAGE DE DOCUMENTAIRES SONORES POUR LA RÉDUCTION DE LA DIFFUSION DES MGF/E /

L'inconvénient principal est dans la genèse même du documentaire sonore, puisqu'il ne s'agit pas d'un outil voué à l'intervention dans le domaine social. Nous avons tenté de décrire les façons qui pourraient le rendre efficace pour produire un changement, mais il ne peut agir seul. Il est nécessaire que le documentariste qui affronte cet usage du documentaire s'occupe non seulement du produit mais aussi des aspects qui précèdent et suivent sa création.

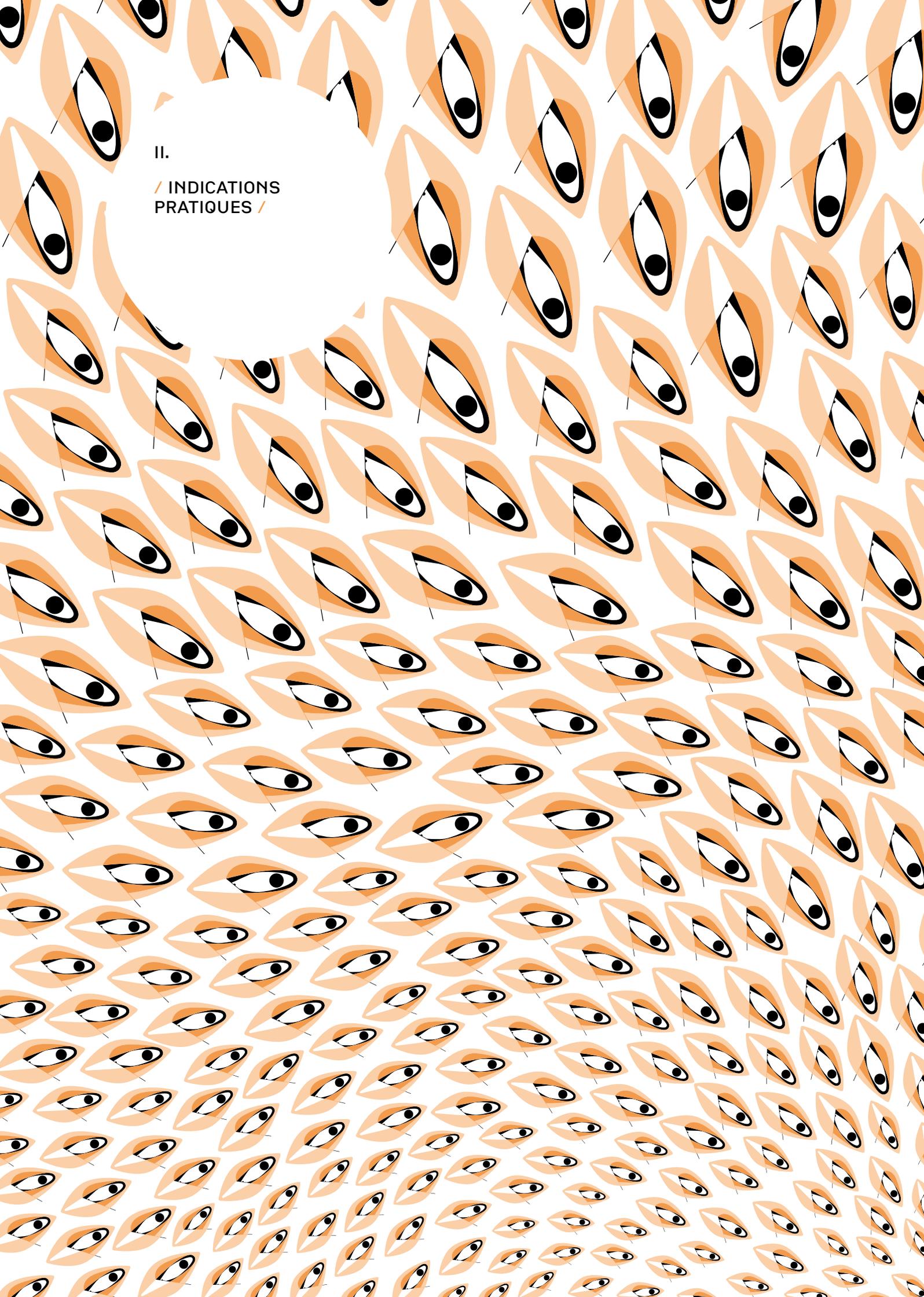
Une possibilité serait, par exemple, d'impliquer des personnes qui se considèrent "victimes" dans la création du documentaire. Souvent, les "victimes" développent un besoin de changement, pas nécessairement pour elles-mêmes mais pour d'autres personnes qui pourraient se retrouver dans la même situation, ou pour les générations futures. En participant à la production, elles peuvent se sentir "utiles" et empêcher d'autres personnes de subir la même douleur.

Dans le cas où un documentaire n'aurait soulevé aucun intérêt d'intervention sur la question traitée, le réalisateur lui-même devra proposer des projets d'intervention sociale, toujours dans la limite de ses compétences. En général, si un documentariste veut être efficace et générer un changement social, il/elle devra prendre la responsabilité de **créer et de maintenir un réseau de personnes ressources** qui inclut les victimes, les témoins, les travailleurs sociaux, les médecins, les intellectuels, les techniciens des médias et tous ceux qui sont en mesure de générer un changement.

Le documentariste sonore peut être efficace en tant que travailleur social seulement s'il fait partie d'un réseau. La création d'un documentaire sonore ne prend pas fin avec la production d'un fichier sonore: le documentariste devra créer des espaces où il sera possible de discuter du contenu du documentaire. C'est sa responsabilité de rester en contact avec tout ce qui se passe avant et après la production d'un documentaire.

/ 4.5 LA FORME ET LA CRÉATIVITÉ /

Cette préface théorique n'a pas pour but d'anéantir la créativité ni le style personnel d'un auteur. L'intention n'est pas de suggérer des critères de création de documentaires sonores. Au contraire, c'est une tentative d'établir une base solide afin que les auteurs puissent se sentir libres et confiants lorsqu'ils utiliseront les différents langages.



II.

/ INDICATIONS
PRATIQUES /

1.

/ LA PRÉPARATION D'UN DOCUMENTAIRE SONORE VOUÉ AU CHANGEMENT SOCIAL /

Un produit sonore, que ce soit une campagne publicitaire ou un documentaire, peut être créé en suivant une série de procédures choisies selon la sensibilité ou les compétences techniques de l'auteur. Plusieurs ouvrages ont été écrits sur le sujet : la plupart des auteurs décrivent leur propre processus de travail, en énonçant les caractéristiques pratiques de leur approche. Dans ce chapitre, nous illustrerons les techniques qui nous semblent les plus efficaces en vue de la création de documentaires sonores voués à la mobilisation sociale selon l'analyse présentée dans la première partie du manuel.

/ 1.1 DE LA CIBLE AU BUT /

Lors de la production de contenus radiophoniques, la première chose que les éditeurs et les producteurs demandent est "l'identification du groupe ciblé", pratique devenue courante dans le domaine radiophonique grâce à l'osmose avec le monde de la publicité.

L'"identification d'un groupe ciblé" est le premier pas à franchir pour créer des contenus radiophoniques, et la base sur laquelle on peut créer un "format", c'est-à-dire un produit radiophonique qui a des caractéristiques spécifiques. Le **groupe ciblé est le segment hypothétique de public qui sera touché par le produit**, que ce soit de la publicité ou une émission radiophonique. Cette étape préliminaire de la production est efficace si l'on considère la radio comme outil récréatif ou commercial¹³. Cependant un problème se pose lorsqu'on tente d'amplifier la portée du produit dans un contexte d'intervention sociale.

Au moment de la conception d'un documentaire, il est important de penser **aux conséquences possibles** des arguments et de l'histoire que nous voulons introduire dans le débat public. Lorsque nous identifions un groupe ciblé, ou un public hypothétique, nous excluons tous les autres auditeurs potentiels. Ceci implique un manque de cohésion avec le contexte social au sein duquel nous avons décidé de travailler. Lorsque nous nous confrontons à un problème, il

ne faut pas perdre de vue le fait que le problème en question est directement relié à son contexte, et que ce sont les éléments du contexte qui contribuent à créer le problème. En définissant un segment d'auditeurs éventuels, nous excluons du débat tous les autres segments, et cela pourrait déclencher des complications secondaires liées au problème.

Prenons par exemple un éventuel documentaire sur les MGF/E : si nous décidons que le documentaire devrait faire appel à un "jeune public", les documents et témoignages, la musique et le parlé seront sélectionnés de façon à attirer l'attention de jeunes auditeurs en étant facilement reconnaissables. Cependant, cette alternative exclut les femmes plus âgées qui ont été soumises aux MGF/E. En outre, nous présenterions exclusivement des modèles ou des références qui puissent captiver un jeune public, mais qui pourraient créer des malentendus ou être mal jugés par des auditeurs plus mûrs.

Une autre conséquence à ne pas sous-estimer pourrait être la création de discriminations générationnelles face au problème: si le documentaire serait efficace parmi les jeunes, les adultes pourraient croire que les argumentations contre les MGF/E sont une affaire de gosses. Il ne faut pas oublier que ces "jeunes" sont élevés et éduqués par leurs parents et grands-parents, et nous ne pouvons pas ignorer ces liens, qui sont particulièrement importants quand il s'agit de MGF/E.

Il est donc nécessaire d'éviter l'identification d'un groupe cible comme sélection hypothétique du public : le problème se manifeste dans un contexte socioculturel et le documentaire sonore doit s'insérer dans ce même contexte. Tous les éléments du contexte sont des documents éventuels sur lesquels travailler et tous et toutes sont d'éventuels auditeurs de notre produit fini. Le groupe cible ne doit pas être un "but", mais doit devenir notre **objectif**, un point abstrait vers lequel diriger notre documentaire afin de pouvoir définir les caractéristiques et le format du produit.

Pour retourner à notre hypothétique documentaire sonore sur les MGF/E, un objectif pourrait être de "décrire l'expérience des jeunes face à la persistance de la pratique des MGF/E". De cette façon, **tous les acteurs du contexte d'intervention sont des auditeurs potentiels**: les travailleurs sociaux qui peuvent connaître les sentiments des nouvelles générations face au MGF/E, les jeunes qui sont directement concernés et qui peuvent se remettre en cause, les générations plus vieilles qui peuvent réfléchir à leurs modèles d'éducation, ainsi de suite.

/ 1.2 LA RECHERCHE PRÉLIMINAIRE /

Afin d'établir une "cible" comme objectif, il faut faire des **recherches** sur le sujet. La préparation est fondamentale, car elle nous aide à connaître le contexte au sein duquel nous devons travailler,

et nous permet d'être prêts à nous adapter aux changements de scénario qui pourraient surgir pendant l'élaboration du documentaire. Comme nous l'avons dit auparavant, le documentaire sonore en tant qu'outil d'intervention sociale doit décrire les processus par lesquels la réalité est configurée comme telle. La réalité devient donc notre point d'observation lorsque nous recueillons les documents tout au long du parcours de recherche. Les documents ne révéleront pas une "réalité" existante, mais décriront les éléments que nous avons détectés à partir de notre point d'observation. Ils seront ensuite **combinés de façon à pouvoir générer une réflexion, un débat** ou n'importe quelle autre forme de changement au sein du contexte d'intervention.

Un documentaire n'est pas une "interprétation de la réalité", ou une version de la "vérité des faits". C'est une description du parcours sillonné par l'auteur à l'intérieur du problème, à partir du premier contact - que ce soit par intérêt personnel ou en réponse à une commission - au produit fini qui sera diffusé par la radio ou sur Internet.

Durant la **recherche préliminaire**, le documentaire est déjà commencé. Ainsi, des extraits de références étudiées pendant la recherche préliminaire peuvent être lus par des locuteurs et enregistrés pour faire partie du produit final, de même que les appels téléphoniques préliminaires ou les demandes de rendez-vous.

Il convient d'**enregistrer les phases préliminaires de préparation et de bien organiser et classer les matériaux recueillis ou enregistrés**. Par exemple, si nous téléphonons à un membre du Parlement afin de lui proposer une interview sur les MGF/E et l'assistant nous répond que "le membre du Parlement ne souhaite pas donner une interview sur le sujet", cette non-réponse a la même valeur qu'une interview car elle décrit l'attitude du politicien face à la question des MGF/E. Cette conversation enregistrée peut faire partie du documentaire.

La préparation nous permet de nous concentrer sur notre objectif et le rendre le plus efficace possible. Au fur et à mesure que nous recueillons le matériel, nous trouverons des éléments utiles à la description de notre objectif. D'un côté nous commençons à comprendre les exigences de ceux qui ont commandé le travail et les besoins de ceux qui vivent dans le contexte spécifique; de l'autre côté, à travers le travail de documentation, les points critiques commencent à faire surface, tels que les "zones" où il sera possible ou nécessaire d'intervenir, celles qui seront au centre de l'histoire racontée par le documentaire sonore.

L'objectif est sujet à changement en cours de route, selon les indications qui nous parviennent grâce au matériel recueilli. L'objectif n'est plus une fin en soi, mais un point de référence qui permet de choisir un document plutôt qu'un autre, ou de suivre un parcours plutôt qu'un autre.

2.

/ LES LANGAGES DU DOCUMENTAIRE /

Comme nous l'avons expliqué dans la première partie du manuel, le documentaire sonore peut utiliser 3 types distincts de langage : la musique, le son et le parlé. Examinons ces langages en analysant les possibilités d'usage et les risques d'erreur. Nous ne voulons pas établir des règles, mais simplement donner des indications pratiques : où et quand ces langages seront utilisés dépendra de la sensibilité de l'auteur.

/ 2.1 LA MUSIQUE /

La musique a un potentiel énorme quand il s'agit d'une narration sonore. Premièrement, elle répond à une habitude (quand une personne écoute la radio, en général c'est pour écouter de la musique). C'est un langage sans frontières qui peut transmettre des émotions et des sensations fortes en peu de temps. C'est un outil très puissant qui doit être utilisé avec circonspection.

La musique a trois fonctions possible dans un documentaire : l'indicatif musical, la musique de fond et la musique de premier plan.

/ 2.1.1 L'INDICATIF MUSICAL /

L'indicatif doit être soigneusement choisi car il sera la marque de fabrique qui donnera le ton à notre travail. Au moment où il apparaît, l'auditeur peut décider si continuer ou pas à écouter l'émission. Un thème efficace peut être utilisé non seulement au début de l'émission, mais aussi à la fin, ce qui donnera à l'auditeur l'impression d'avoir réalisé un parcours complet.

L'indicatif sera étroitement lié au documentaire. Nous ne devons pas choisir une musique simplement parce qu'elle "nous plaît": les goûts ne sont pas universels. La musique ne doit pas être choisie pour plaire aux auditeurs, mais pour les aider à trouver des liens entre les divers contenus du documentaire et l'orienter au cours de l'émission.

/ 2.1.2 LA MUSIQUE DE FOND /

La musique de fond sert de commentaire ou d'accompagnement aux voix et aux sons qui sont en premier plan. Elle devrait être instrumentale: lorsqu'elle accompagne une interview, les mots de la chanson pourraient se confondre avec les mots parlés; lorsqu'elle accompagne des sons ambiants, les mots de la chanson pourraient ne pas être entendus car le volume sera réglé au minimum.

Il vaut mieux ne pas remplir le documentaire de musique : il y aura des moments particulièrement émotifs où la musique sera nécessaire afin de créer une certaine ambiance. Ceci ne peut pas fonctionner si l'oreille de l'auditeur s'est habituée à un tapis musical continu.

Il est aussi recommandé de ne pas utiliser trop de styles musicaux différents dans un même documentaire. La musique joue un rôle, même si elle est à l'arrière-plan. Dans un moment clou du documentaire, par exemple lorsque le contenu exprime ce qui est indiqué dans le titre, on peut ajouter en arrière-plan une version instrumentale de l'indicatif. Ou si nous utilisons une musique comme commentaire lorsqu'une personne ne veut pas parler d'un sujet donné, nous pourrions réutiliser la même musique quand une situation similaire se présentera à nouveau.

Il faut aussi faire attention à la structure musicale de fond en évitant, par exemple, d'utiliser une musique trop mouvementée comme arrière-plan d'une narration contemplative.

De la même façon, il est préférable de ne pas utiliser de musiques qui ont une section rythmique trop évidente. Lorsque nous baissons le volume (en général de 10 dB) de la musique de fond, le risque est de n'entendre que la batterie ou les sons graves.

/ 2.1.3 LA MUSIQUE DE PREMIER PLAN /

La musique de premier plan est utilisée à certains moments du documentaire, au même niveau que les autres documents (témoignages, interviews, enregistrements de sons ambiants). Ce sont des espaces où la musique n'est ni un lever de rideau (indicatif musical) ni un commentaire (musique de fond), mais elle est là pour être écoutée. La musique peut être un document que nous avons recueilli au cours de nos recherches. Si un documentaire est long, nous pouvons insérer une pause musicale en proposant à nouveau notre indicatif.

La musique de premier plan pourrait aussi être un enregistrement de son ambiant où quelqu'un chante ou joue de la musique, qui pourrait être intéressant comme témoignage. En général, les règles pour la musique de fond sont les mêmes que pour l'indicatif.

Nous devons nous souvenir que la musique est un langage et que chaque fois que nous l'utilisons, nous transmettons un message. Nous devons l'utiliser lorsqu'elle est nécessaire et lorsque nous sentons qu'elle est un élément important qui appuie notre histoire.

Il faut aussi faire attention aux textes des chansons que nous utilisons, surtout si ce sont des chansons étrangères. Parfois la musique peut sembler parfaite pour le documentaire, mais les paroles nous portent dans une direction opposée. Si nous ne comprenons pas la langue de la chanson et l'utilisons simplement pour la musique, les auditeurs pourraient comprendre les paroles et être désorientés par leur contenu.

/ 2.2 SONS AMBIANTS /

En phase d'enregistrement, il est essentiel de recueillir plusieurs sons ambiants, simples ou panoramiques. En phase de montage, ce sont ces sons qui formeront la "bande sonore" de notre documentaire. Mais aussi le silence a un rôle à jouer dans un documentaire sonore.

/ 2.2.1 LES SONS AMBIANTS /

Lorsque nous préparons une interview, il est bon d'enregistrer quelques minutes de sons ambiants : nous demandons à la personne interviewée et aux techniciens de ne pas bouger et nous enregistrons quelques minutes de sons dans la pièce. Il est bon de commencer à enregistrer avant de commencer l'interview et de ne pas interrompre immédiatement à la fin. En ces moments, nous pouvons recueillir des sons précieux qui font partie de l'environnement de la personne interviewée. Ces sons peuvent être utilisés par exemple, pour créer une pause durant une longue interview.

Si nous utilisons un microphone directionnel MONO durant les enregistrements à l'extérieur, il serait recommandé d'enregistrer des sons ambiants en stéréo pour pouvoir les utiliser plus tard comme fond à l'enregistrement MONO.

Souvent, les sons peuvent être utilisés pour aider l'auditeur à s'orienter. Si vous pensez en termes d'images, un plan d'une église ou d'une mosquée offre une indication culturelle immédiate de l'environnement dans lequel on travaille. De la même façon, nous pouvons utiliser un son de cloche ou la prière d'un muezzin.

Si nous travaillons dans une région géographique particulière, il est conseillé d'enregistrer des sons ambiants assez longs, de 5 ou 10 minutes. Ils s'avèreront très utiles comme arrière-plan du parlé. Il est aussi très utile d'enregistrer des passages qui

pourraient à prime abord sembler superflus, par exemple l'arrivée à un endroit où se déroulera une interview. Plusieurs éléments, comme la descente de voiture ou les salutations et les présentations peuvent être insérés dans un parlé pour créer une atmosphère ou peuvent être utilisés pour créer des intermèdes ou des pauses.

Les sons ambiants sont la base de notre "décor". Nous devons être très attentifs en les choisissant et nous devons les utiliser avec des finalités précises, afin de pouvoir transmettre fidèlement notre message aux auditeurs.

/ 2.2.2 LE SILENCE /

Le silence est aussi un son ambiant. Ce n'est pas simplement la "page blanche" de l'auteur radiophonique ou le néant de départ de la création, mais c'est aussi un élément de narration important, comme la noirceur totale dans un film.

Le silence peut être un élément important à insérer dans la narration pour créer une petite pause ou pour isoler un concept qui vient d'être exprimé et que nous voulons laisser résonner quelques instants à l'oreille de l'auditeur.

/ 2.3 LE PARLÉ /

/ 2.3.1 LE PARLÉ DANS LES DOCUMENTS D'ARCHIVES /

Le parlé peut être une voix qui dérive d'un document d'archive, par exemple une conversation téléphonique, ou l'enregistrement d'un radio journal, d'une déclaration ou d'un discours: un document qui n'a pas été enregistré par l'auteur mais qui peut être récupéré ailleurs.

Dans ce cas, il est important de constater la qualité du document. Même si Internet est une énorme source de matériel sonore, souvent la qualité de ces documents est très basse. Nous risquons donc d'insérer un élément incompatible au milieu d'une piste sonore de qualité. Il est important de choisir des documents avec une qualité de son homogène ou analogue à celle de nos enregistrements.

Parfois, les documents d'archive peuvent être agencés pour répondre à certaines exigences narratives. Ils peuvent être insérés dans la musique de premier plan avec l'ajout d'effets spéciaux. Ils peuvent aussi être insérés dans les sons ambiants. Par exemple, un discours politique peut être utilisé non seulement pour son contenu, mais parce que ce discours est déjà entré dans toutes les maisons à travers la télévision. Nous pourrions donc reproduire ce document à la télévision et l'enregistrer avec les sons ambiants de la pièce où se trouve le téléviseur.

/ 2.3.2 L'INTERVIEW : VOIX DE LA RUE /

L'interview peut être faite avec une personne commune, un témoin particulier ou un/e expert/e du sujet traité par le documentaire sonore.

Il y a plusieurs façons de préparer une interview, et chaque auteur ou journaliste a sa propre façon et son propre style. Voici quelques suggestions pour nous aider à atteindre notre objectif.

Les voix "de la rue" sont très utilisées dans le journalisme. On peut ainsi recueillir des impressions et des opinions exprimées par des gens rencontrés dans la rue pour offrir un panorama de "ce que les gens pensent".

L'utilité de ce genre d'interview est assez limitée lorsqu'il s'agit d'un documentaire sonore. Les personnes que l'on rencontre dans la rue ont autres choses à faire et pensent à leurs problèmes personnels. Ils se retrouvent en face d'un micro souvent assez volumineux et intimidant. La première chose qui leur vient à l'esprit est que leur réponse sera entendue par plusieurs personnes, et cette impression peut conditionner leur réponse. Il est très improbable que l'échantillon enregistré puisse être utile pour faire comprendre "ce que les gens pensent". Cependant, ces interviews peuvent s'avérer précieuses si une des personnes interviewées propose une réflexion claire et simple, ou indique une incohérence ou une contradiction dans l'état des choses. Cette voix peut devenir le début d'un nouveau parcours de recherche.

/ 2.3.3 L'INTERVIEW AVEC DES INFORMATEURS CLEF /

Les interviews avec des informateurs clef sont très importantes. L'informateur est **une personne qui a été**, à un certain moment de sa vie, **directement touchée par le problème** qui nous intéresse.

Comparé à l'image, l'avantage indiscutable de travailler avec le son est que l'enregistrement se fait avec des dispositifs techniques compacts et n'a pas de limites de temps. Il est facile d'établir un dialogue intime avec l'informateur comme s'il n'y avait pas de micro. En effet, durant l'interview, la personne peut facilement oublier l'existence du micro et donner libre cours à ses souvenirs et partager son expérience et ses impressions.

Pour travailler dans les meilleures conditions possibles, nous devons gagner la confiance de l'informateur : il faut lui expliquer le projet et ses objectifs en atténuant les détails qui pourraient le porter à refuser l'interview. Si, par exemple, nous avons la possibilité d'interviewer une exciseuse dans un village, il serait préférable de ne pas mettre l'emphase sur le fait que le but du documentaire est de promouvoir l'abandon des mutilations génitales.

Il serait mieux de le présenter comme un "reportage sur la pratique", en évitant d'utiliser des mots comme "mutilation" en les remplaçant par "circoncision féminine" ou "excision", ou n'importe quel autre mot utilisé pour décrire la pratique dans ce contexte culturel.

Même si on peut se sentir mal à l'aise en agissant ainsi, notre objectif est plus important et nous devons accepter la sensation de "tricher" pour le bien des filles et des femmes qui pourraient éviter d'être soumises à la pratique si notre documentaire atteint son but.

L'auteur ne doit pas être distrait/e s'il veut gagner la confiance de l'informant. Si nous continuons à vérifier le volume de l'appareil enregistreur, à changer les micros de place ou à contrôler les bruits de fond, le témoin ne réussira pas à se concentrer et à dialoguer librement avec l'auteur.

C'est pourquoi il est préférable, dans les limites du possible, de travailler avec un/e collègue qui s'occupe des choses techniques. Si cela n'est pas possible, il faut préparer les appareils avant de commencer l'interview afin de pouvoir se concentrer complètement sur la conversation.

Il y a plusieurs techniques pour préparer une interview. Une règle de base est d'étudier à fond le problème auparavant, sans toutefois programmer à priori le contenu complet de l'interview. De cette façon, il est possible de commencer la conversation sans préjugés ou sans prendre de position personnelle.

Lorsque nous interviewons un informateur clef, nous nous retrouvons souvent face-à-face avec une souffrance vive. Nous devons toucher du doigt les douleurs d'un autre avec extrême délicatesse, attention et méticulosité, comme un chirurgien avec la plaie ouverte d'un patient.

Chaque auteur est, dans la vie de tous les jours, un individu avec une histoire personnelle, des opinions et des points de vue. Pour faire une interview à un témoin particulier, il faut oublier toutes nos considérations personnelles. Notre but est de décrire la définition de la réalité du point de vue de la personne interviewée : si nous superposons nos pensées à celles du témoin, il sera impossible d'atteindre notre objectif.

Nous devons accepter le fait que tout ce qu'un témoin nous raconte et partage avec nous existe, est vrai et est légitime comme n'importe quel autre témoignage, même si nous ne partageons pas son avis. Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce manuel, lorsque l'on décrit la réalité, il n'y a pas de hiérarchie : personne n'a tort ou raison, personne n'a plus le droit de parler qu'un autre. C'est une chose à ne jamais perdre de vue durant une interview si nous voulons recueillir un témoignage qui soit libre d'influences externes.

Une interview doit être préparée pas à pas. Il peut aussi être utile d'impliquer un/e ami/e du témoin afin qu'il/elle se sente plus à l'aise.

Si nous avons bien étudié le problème, nos questions seront plus spontanées et pourront naître d'une réponse de l'interviewé. Ceci donnera plus de confiance au témoin qui aura l'impression d'être écouté, utile et se sentira partie intégrante du projet plutôt qu'un simple interviewé.

Nous devons donc être prêts à des surprises, à changer de route sans préavis. Nous ne devons pas nous effrayer si l'interview nous porte loin de ce que nous avions planifié: nous sommes au service des documents et de l'histoire et non vice-versa.

/ 2.3.4 L'INTERVIEW AVEC DES SPÉCIALISTES /

Les interviews avec des spécialistes sont une partie fondamentale du travail du documentariste car elles ont une double valeur. D'un côté ce sont des informateurs clef car ils ont dédié leur vie à un problème (indépendamment du traitement qu'ils ont reçu). De l'autre côté, nous supposons qu'ils possèdent des connaissances reliées à l'aspect scientifique du problème, différentes des nôtres ou de celles des autres témoins. Ils peuvent aussi compléter des informations en offrant des explications et des exemples pour élucider des points obscurs de notre recherche. L'étude d'un problème doit comprendre tout le contexte, et les spécialistes en font partie.

Il pourrait être utile d'effectuer les interviews avec les spécialistes vers la fin de notre recherche. De cette façon, nous pourrions leur présenter des exemples, des anecdotes et des témoignages recueillis au cours de nos enregistrements précédents et inviter le spécialiste à commenter un exemple spécifique. En outre, le spécialiste peut aider à dissiper les doutes qui pourraient survenir au cours de nos recherches.

Dans ce cas, il est essentiel de bien avoir étudié le problème : il pourrait être utile de faire appel à l'expertise de notre spécialiste en lui présentant une liste de perplexités, de questions controversées ou d'autres éléments équivoques.

/ 2.3.5 LA VOIX HORS CHAMP /

La voix hors champ lit directement les écrits de l'auteur. C'est un élément important mais pas essentiel. Certains auteurs, comme le Suédois Martin Johnsson l'utilisent profusément. D'autres, comme l'américain David Isay ou l'Italien Andrea Giuseppini ne l'utilisent que rarement et seulement lorsque qu'elle est strictement nécessaire à la création de liens narratifs. Afin d'atteindre notre objectif, le choix d'un outil doit être fait par rapport à son

efficacité plutôt que selon nos goûts personnels. Plusieurs ouvrages ont été écrits sur l'usage du temps et du rythme lors de l'enregistrement d'un parlé. Chaque auteur indique sa méthode comme étant idéale. Certains utilisent l'approche cognitive pour décrire la réceptivité du cerveau face à la gestion du rythme, du ton et de la diction radiophonique. Ce ne sont que des théories, certaines sont plus intéressantes que d'autres, mais il n'y a rien d'irréfutable.

La chose la plus importante est que **l'auteur doit être le premier auditeur de son travail**. Il doit écouter et de nouveau écouter les sections d'interviews à monter, les parties jouées par des acteurs, la musique, les intermèdes, les fondus en ouverture et les fondus en fermeture, sans oublier le parlé.

Lorsque la lecture est calme et claire de sorte que chaque mot soit compréhensible, il est possible de lire 10 ou 11 lignes en une minute. Mais le parlé ne suit pas les mêmes règles que l'écriture.

Lorsque nous écrivons, il est important de lire à voix haute ce que nous avons écrit : il faut faire attention aux mots difficiles à prononcer, il faut utiliser des mots que la plupart des gens seront en mesure de comprendre, éviter les phrases trop longues et les parenthèses. Quand il devient laborieux de suivre notre propre voix, quand les phrases semblent trop longues ou quand nous avons tendance à être distraits ou à penser à autre chose, il faut agir : récrire le texte en le coupant, ou le diviser en y insérant par exemple quelques dizaines de secondes de musique en premier plan ou quelques sons ambiants.

Quelquefois, le parlé peut être utilisé comme pause au cours d'une longue interview. Au lieu de laisser 6 minutes continues d'interview, nous pouvons la couper en modules de deux minutes. Les parties éliminées pourront être résumées en parlé.

Dans un documentaire sonore, une voix est l'équivalent d'un visage dans un film. Chaque voix a ses particularités. Il faut être très attentifs dans notre choix de la voix : il est désagréable d'entendre un compte-rendu d'un événement tragique raconté par une petite voix perçante. En outre, chaque voix doit avoir un rôle différent. Si nous décidons d'insérer dans notre documentaire des parties dédiées à la réglementation en vigueur relative à un sujet, chaque section devra être enregistrée par la même voix.

Les textes écrits devraient toujours être descriptifs. Chaque fois qu'une question est discutée ou qu'une opinion est exprimée, il est important de spécifier que le jugement est personnel et n'a aucune valeur universelle¹⁴. Il est facile de se perdre en élaborant trop une question. La simple description est la meilleure façon d'aborder un sujet. Chaque auteur doit ensuite utiliser sa propre sensibilité pour trouver les mots justes afin d'atteindre son but.

CASE 1. POSER LA BONNE QUESTION

Nous proposons ici un bref passage d'une interview à Zara, jeune fille de 29 ans de Nairobi, issue de la communauté somalienne du Kenya. Dans cette phase, l'intervieweur tente de poser des questions **génératrices**, de façon à ce que les auditeurs puissent accéder à l'intimité de Zara tout en **assimilant les nœuds du problème en question à travers la description de son intimité**.

Intervieweur: Est-ce tu voudrais parler de ton rapport avec les jeunes hommes?

Zara: Ok... je sortais avec un gars depuis 6 ans, mais il ne vient pas de la même communauté que moi. Quand j'en ai parlé à ma mère, la première fois, j'ai eu le courage de lui dire "Oh je sors avec un gars qui vient du Kenya occidental". Elle m'a répondu : "Es-tu folle? Je ne veux pas en entendre parler", alors j'ai dû parler avec lui et lui dire : "Ma mère a dit ceci et cela"... Donc je crois que notre relation... Je l'aimais... Mais ça m'a pris beaucoup de... Même aujourd'hui je crois que je devrais avoir quelque chose avec ce gars, mais à cause de l'interférence de ma mère, j'ai dit : "Ok, je dois arrêter ça. Mais aujourd'hui je suis encore en contact avec lui : on parle au téléphone, on va prendre un café et tout ça. Ouais..."

La question de l'intervieweur est **génératrice**. Il n'y a aucune indication subliminale dans la question. On a simplement demandé à Zara de *décrire* le rapport qu'elle a avec les jeunes hommes. En fait, Zara ne commence pas sa réponse avec une "opinion". Elle commence tout de suite à fournir des éléments descriptifs concernant sa relation avec un gars qui n'appartient pas à la communauté somalienne musulmane du Kenya.

Dans sa réponse, nous pouvons identifier par exemple un des principaux problèmes liés à cette relation: la révélation à la famille. Si l'infibulation est pratiquée pour permettre à la fille de se marier à l'intérieur de sa communauté, qu'est-ce qu'il pourrait arriver dans le cas d'une relation avec une personne étrangère, qui pourrait ne pas comprendre ces valeurs culturelles? En effet, la mère répond: "*Je ne veux pas en entendre parler*". Aucune autre possibilité n'est considérée ni envisagée.

Nous nous trouvons devant une "configuration" des MGF/E sur laquelle il est possible d'intervenir: nous pouvons mettre les membres de la famille des jeunes femmes dans les conditions *d'envisager* la possibilité que leurs filles, en allant étudier ou travailler, rencontrent et se lient à des personnes qui n'ont pas les compétences culturelles pour "comprendre" les mutilations. Dans ce cas, les parents ne seraient pas en mesure d'aider leur fille: ils pourraient donc leur nuire en les soumettant à la pratique.

Intervieweur : Est-ce que la circoncision est un problème quand tu sors avec un gars?

Zara: Oh oui, c'en est un! En fait, l'homme... quand tu es circoncise... En effet, quand je sortais avec ce gars, tu sais,

quand on se connaissait depuis un bout de temps. On parlait et il m'a demandé: "Alors, tu es circoncise?", et nous étions très libres ensemble, nous avons confiance jusqu'à aujourd'hui. Mais je lui ai dit: "Oui, mais pourquoi me poses-tu cette question?". Tu sais, **ses amis lui ont dit qu'une femme circoncise ne peut pas satisfaire un homme**. Mais il a dit: "Ce sont les commentaires de mes amis, pas les miens".

Mais en fin de compte ça te donne l'impression qu'il y a beaucoup pensé. J'ai dit: "Ok, tu m'as dit ceci et cela mais, tu vois, tes amis ont une grande influence sur ta vie, comme quand ils te disent: "Tu sors avec cette fille? Savais-tu que les Somaliennes sont circoncises?" [...] et je lui ai dit: "Oui, je le suis. **Parce que ce n'est pas ma faute, je n'avais que 9 ou 10 ou 12 ans. Je ne me souviens pas de l'âge, mais je suis sûre que c'est plus ou moins ça, en général c'est autour de cet âge-là. Alors quand je lui ai dit "oui" et il a dit "ok", je lui ai demandé: "Pourquoi tu me poses cette question?". "Parce que mon copain m'a dit que tu me ferais convertir à l'Islam et que je devrai supporter une fille circoncise". Cela a été dur pour lui, mais c'est un type bien, il me comprend, il n'est pas querelleur, quoi.**

La question impliquait un **conditionnement implicite** face à Zara. Même si la réponse a été longue, le risque a été de fermer les portes à la narration. Le conditionnement est évident par le choix du mot "problème". De cette façon, l'intervieweur a mis une étiquette sur ce qui aurait dû être laissé à la réponse de l'interviewée.

Il est très important d'éviter le plus possible les questions qui pourraient générer des réponses qui commencent avec un "oui" ou un "non". Dans ce cas, c'était un "oui". Zara a ensuite continué à expliquer les raisons de son "oui". C'est arrivé parce que Zara et l'intervieweur étaient d'accord pour définir cet aspect comme étant un "problème". L'intervieweur aurait pu poser la même question au père, un homme qui a décidé de perpétrer la pratique. Dans ce cas, la réponse aurait été "non" et probablement rien d'autre. Le fait de ne pas être d'accord avec son point de vue aurait pu rendre l'interviewé méfiant face à l'intervieweur. Dans ce cas, la question aurait pu être: "De quelle façon le fait que tu es circoncise a une influence sur tes liaisons sentimentales?". De cette manière, Zara n'aurait pas pu se cacher derrière un "oui" ou un "non", mais aurait été "obligée" de donner une réponse de type narratif.

Intervieweur : Crois-tu que ta circoncision affecte tes relations sexuelles?

Zara: Bien, je crois que ça les affecte vraiment.

La réponse précédente articulée de Zara a empêché l'intervieweur de s'apercevoir qu'il était en train de conditionner son interview. Le risque qui était apparu dans la question précédente est devenu concret dans cette réponse, où elle répond par un "Oui, c'est comme ça (c'est exactement comme tu dis)".

Poser des questions de ce genre n'apporte rien aux finalités du documentaire que nous devons réaliser.

Le but de notre travail est de découvrir des éléments narratifs sur lesquels nous pourrions intervenir pour générer un changement. Avec cette dernière question, non seulement Zara n'a pas été mise en mesure de fournir des éléments narratifs, mais elle s'est révélée un témoin complètement sans influence.

Les personnes que nous interviewons ne sont pas de simples sujets qui pourraient légitimer notre théorie sur la réalité que nous explorons, mais doivent être considérées comme des sources de narration et d'éléments qui serviront de soutien à notre travail. Dans ce cas, l'intervieweur aurait dû poser la question différemment: "De quelle façon le fait que tu es circoncise influence-t-il tes relations du point de vue sexuel?" La réponse aurait été plus articulée et narrative. Zara aurait raconté comment sa condition de victime des MGF/E l'affecte lorsqu'elle a des rapports sexuels.

Beatrice Rappo et Jonathan Zenti

3.

/ L'ENREGISTREMENT /

L'enregistrement est le pilier de toutes les productions sonores, que ce soit en musique, annonces publicitaires, émissions radiophoniques ou documentaires sonores.

Il est très important de se familiariser avec les instruments et les procédés techniques de l'enregistrement sonore, afin de pouvoir en exploiter à fond les potentialités en vue de réaliser un meilleur produit.

Pour arriver à cette fin, les compétences rédactionnelles doivent être accompagnées d'une bonne connaissance des techniques d'enregistrement, de montage et de mixage sonore¹⁵: ci de suite, nous illustrerons les notions de base nécessaires pour effectuer vos premiers enregistrements.

Au cours des quinze dernières années le progrès technologique dans le domaine sonore a entraîné une baisse radicale des prix de l'équipement. Ainsi, n'importe quel auteur peut se permettre de produire un documentaire sonore de façon indépendante et sans difficultés.

En même temps, cependant, les éditeurs et les producteurs demandent aux auteurs et aux journalistes d'être autosuffisants de façon à réduire au minimum leurs dépenses en matériel technique. L'auteur doit donc savoir choisir un appareil enregistreur, un micro et les appareils nécessaires au montage et au mixage qui soient appropriés à ses besoins.

/ 3.1 LE CHOIX D'UN APPAREIL ENREGISTREUR /

Au cours des dernières années, les productions audio sont passées complètement de la production analogique à la production numérique. La diversification de l'offre, la possibilité d'utiliser des matières premières plus économiques et la baisse des coûts de production ont permis au marché d'offrir des solutions abordables pour l'enregistrement sonore.

La course parallèle du progrès technologique et de la baisse des prix a aussi rapproché le monde des consommateurs à celui des professionnels. Il est donc difficile de faire la distinction entre un appareil approprié aux amateurs et des instruments utiles à la production sonore professionnelle.

Il peut arriver, par exemple, qu'une compagnie reconnue pour ses appareils professionnels comme la BlueTech®, mette sur le marché un microphone de qualité qui peut être appliqué à un téléphone intelligent.

Avec la prolifération des lecteurs Mp3, plusieurs compagnies d'audio professionnel ont lancé sur le marché des petits enregistreurs numériques économiques, faciles à manipuler et de haute qualité. Ces produits n'ont pas été conçus exclusivement pour le marché professionnel. Lorsqu'on se retrouve à devoir choisir un de ces appareils, on doit connaître nos besoins et être attentifs à ses caractéristiques techniques.

Par exemple, le PCM – D150 de Sony est apparemment un excellent appareil avec de bons micros incorporés, un bon logiciel, il est facile à manipuler et fonctionnel. Cependant, les caractéristiques techniques indiquent qu'il n'y a pas de connecteur XLR pour les micros externes, ce qui veut dire qu'il sera difficile d'enregistrer des sons ambiants ou panoramiques. Le Microtrack II de M-Audio® fonctionne sur une batterie incorporée au lithium qui doit être rechargée avec un chargeur ou à travers un port USB. Il sera donc difficile de l'utiliser pour des enregistrements externes loin d'une prise de courant ou d'un ordinateur.

Pour ce manuel, nous avons choisi le DR-100 de Tascam®, un appareil aux caractéristiques techniques intéressantes, adapté pour les enregistrements externes avec des micros de qualité raisonnable et un prix abordable¹⁶.

CASE 2. FICHER TECHNIQUE DU DR-100 DE TASCAM®

/ DESCRIPTIF /

Le DR-100, conçu pour des applications de prise de son professionnelle de terrain, permet un enregistrement de haute qualité, directement au format WAV ou MP3, et possède un robuste châssis métallique. Il offre le choix entre deux paires de microphones intégrés, cardioïdes et omnidirectionnels, deux entrées micro XLR avec alimentation fantôme 48 volts commutable, et une entrée ligne sur mini-jack stéréo – couvrant ainsi pratiquement tous les champs d'application : enregistrement musical, de voix, d'ambiances, en passant par les minutes de réunions ou les enregistrements de concert.

Le niveau d'enregistrement se règle facilement via un double potentiomètre physique (et non une option de menu). L'enregistrement se lance manuellement, automatiquement (par détection de niveau) ou par l'intermédiaire d'une télécommande, bénéficie d'une mémoire tampon de pré-enregistrement de 2 secondes, peut être légèrement différé (afin d'éviter d'enregistrer le bruit des touches enfoncées). Le DR-100 possède un haut-parleur de contrôle désactivable. Vous pouvez effectuer des superpositions, créer manuellement un nouveau fichier en cours d'enregistrement, découper en plusieurs parties un fichier enregistré et placer des marqueurs de repérage. L'appareil possède par ailleurs un réglage de gain automatique désactivable et un limiteur travaillant tous deux en analogique, un filtre passe-haut à trois fréquences de coupure commutables, une sortie casque, un connecteur pour télécommande filaire et un port USB.

Le DR-100 est livré avec une carte au format SD d'une capacité de 2 Go, une télécommande sans fil, une bonnette et une housse. Il s'alimente soit par la batterie rechargeable lithium-ion fournie, soit par deux piles LR06 (AA) faciles à trouver, soit par un adaptateur secteur optionnel. Son filetage intégré permet de le fixer sur un trépied ou un pied de micro.

/ DR - 100 ENREGISTREUR STÉRÉO PORTABLE /

// FONCTIONNALITÉS PRINCIPALES //

- ▶▶ Enregistreur numérique stéréo à main pour utilisation professionnelle
- ▶▶ Robuste coffret métallique
- ▶▶ Lecture et enregistrement aux formats MP3 et WAV
- ▶▶ Enregistre sur carte SD/SDHC
- ▶▶ Formats d'enregistrement disponibles:
 - WAV, en résolution 16 bits ou 24 bits
 - MP3, à un débit de 32, 64, 96, 128, 192, 256, 320 kbits/s
- ▶▶ Fréquence d'échantillonnage 44,1, 48 ou 96 kHz
- ▶▶ Quatre microphones statiques intégrés, de haute qualité: deux microphones unidirectionnels pour enregistrement stéréo musical, deux microphones omnidirectionnels pour enregistrement de réunions
- ▶▶ Deux entrées micro sur XLR, avec alimentation fantôme +48V commutable
- ▶▶ Préamplis micro hautes performances, offrant un gain élevé (sensibilité de l'entrée : -58 à +2 dBu)
- ▶▶ Convertisseurs A/N et N/A de la gamme Audio4pro™ AKM, offrant un rapport signal/bruit supérieur à 100 dB
- ▶▶ Entrée ligne stéréo avec réglage de niveau, pour source externe (connecteur mini-jack 3,5 mm)
- ▶▶ Deux potentiomètres de réglage de niveau, pour une utilisation intuitive
- ▶▶ Filtre passe-haut commutable (fréquence de coupure 40 Hz, 80 Hz ou 120 Hz)
- ▶▶ Contrôle automatique de gain travaillant en analogique
- ▶▶ Limiteur analogique commutable par sélecteur physique, pour éviter tout écrêtage
- ▶▶ Haut-parleur de contrôle intégré (désactivable par sélecteur physique)
- ▶▶ Sortie casque avec réglage de niveau (sur connecteur mini-jack 3,5 mm)
- ▶▶ Sortie ligne stéréo dédiée (sur connecteur mini-jack 3,5 mm)
- ▶▶ Mémoire tampon de pré-enregistrement (2 secondes), pour faire commencer l'enregistrement avant que la touche Record ne soit enfoncée
- ▶▶ Fonction d'enregistrement retardé, évitant d'enregistrer le bruit de l'enfoncement des touches du DR-100
- ▶▶ Fonction d'activation automatique d'enregistrement (il ne commence que lorsque le niveau du signal d'entrée dépasse un certain seuil)
- ▶▶ Fonction Overdub (superposition d'enregistrement), permettant d'ajouter une narration, une partie chantée ou des instruments à un enregistrement existant
- ▶▶ Marqueurs de repérage
- ▶▶ Changement du nom des fichiers (Date/texte personnel)
- ▶▶ Fonction de division de fichier, permettant par exemple de couper des bruits indésirables
- ▶▶ Création de nouveau fichier en cours d'enregistrement (manuellement ou dès que le fichier atteint une certaine taille)
- ▶▶ Menu rapide permettant de supprimer ou de marquer ("baliser") un fichier directement depuis l'écran d'accueil
- ▶▶ Nombreuses fonctions de lecture :
 - Boucle entre un point et un autre
 - Lecture par dossier ou playlist (liste de lecture)
 - Affichage des balises ID3 des fichiers MP3 (jusqu'à la version 2.4)
 - Réglage de vitesse de lecture (-50 % à +16 %)
 - Modification du tempo sans changer la tonalité (hauteur) du morceau
 - Modification de la tonalité (hauteur) sans changer le tempo
- ▶▶ Filetage à la base de l'appareil, permettant de le fixer sur un trépied ou un pied de micro
- ▶▶ Port USB 2.0, pour le transfert de fichiers vers/depuis l'ordinateur
- ▶▶ Deux options pour l'utilisation en autonome: batterie lithium-ion BP-L2 (fournie, grande autonomie) ou 2 piles LR06 (AA), faciles à trouver
- ▶▶ Livré avec télécommande sans fil RD-DR100, batterie BP-L2, bonnette mousse et housse de protection
- ▶▶ Livré avec carte au format SD d'une capacité de 2 Go
- ▶▶ Disponibles en option :
 - Batterie de rechange BP-L2
 - Adaptateur secteur PS-P520

Entrées et sorties audio

Entrées microphone	sur XLR-3-32 (symétrique) Alimentation fantôme 48 volts commutable
Impédance d'entrée	1,2 kohms
Niveau nominal d'entrée	-58 dBu (GAIN HIGH), -36 dBu (GAIN MID), -14 dBu (GAIN LOW)
Niveau maximal d'entrée	-42 dBu (GAIN HIGH), -20 dBu (GAIN MID), +2 dBu (GAIN LOW)
Entrée ligne	sur mini-jack 3,5 mm stéréo
Impédance d'entrée	23 kohms
Niveau d'entrée (nominal/maximal)	-10 dBV/ +6 dBV
Sortie ligne	sur mini-jack stéréo 3,5 mm
Niveau de sortie (nominal/maximal)	-10 dBV/ +6 dBV
Sortie casque	sur mini-jack stéréo 3,5 mm
Puissance de sortie maximale	2 x 25 mW (sous 32 ohms)
Haut-parleur intégré	puissance de sortie 0,4 W

Caractéristiques audio (entrée ligne > sortie ligne)

Réponse en fréquence	20 Hz–20 kHz, +1/–3 dB (à 44,1 kHz) 20 Hz–22 kHz, +1/–3 dB (à 48 kHz) 20 Hz–42 kHz, +1/–3 dB (à 96 kHz, entrée ligne, entrée micro XLR)
Distorsion	< 0,01 %
Rapport signal/bruit	90 dB

Compatibilité fichiers audio

Fichiers MP3	Débit numérique : 32 à 320 kbit/s, VBR (débit variable, lecture uniquement) Fréquence d'échantillonnage : 44,1/48 kHz Compatibilité balises ID3 jusqu'à la version 2.4
Fichiers WAV	Fréquence d'échantillonnage 44,1/48/96 kHz Résolution numérique 16/24 bits
Support d'enregistrement	Carte SD (64 Mo à 2 Go) ou SDHC (4 à 32 Go)
Système de fichiers	Partition FAT : FAT16/32

Configuration informatique requise

Systèmes d'exploitation compatibles	Windows 2000 Professionnel SP4 ou ultérieur, Windows XP, Windows Vista Mac OS X 10.2 ou ultérieur
Windows	Pentium 300 MHz ou plus rapide, 128 Mo RAM ou plus
Macintosh	266 MHz Power PC, iMac, G3, G4 ou mieux, 64 Mo RAM ou plus
Port USB	USB 2.0 recommandé
Contrôleur hôte USB	Jeu de composants Intel recommandé

Alimentation et autres caractéristiques

Alimentation	Batterie Lithium-ion (BP-L2, fournie) ou batteries rechargeables NiMH (HR15/51) ou piles alcalines (LR6) ou adaptateur secteur PS-P520 (en option)
Autonomie (fonctionnement en continu, rétro-éclairage désactivé, lecture MP3 en 128 kbits/s, variable selon conditions d'utilisation)	Batterie Lithium-ion : env. 5 heures (enregistrement ou lecture) Batteries NiMH : env. 4 heures (enregistrement ou lecture) Piles alcalines : env. 2 heures (enregistrement ou lecture)
Température de fonctionnement	0–40 °C
Consommation	1,7 W (lecture MP3), 5,5 W (maximale)
Dimensions externes (L x H x P)	80 mm x 153 mm x 35 mm (hors saillies)
Poids	0,29 kg (sans batteries)
Accessoires disponibles en option	Batterie de rechange BP-L2 Adaptateur secteur PS-P520

/ 3.2 LE CHOIX DES MICROS /

Plusieurs enregistreurs numériques portatifs, spécialement ceux qui ont une bandoulière, n'ont pas de micro incorporé. La plupart des enregistreurs à main ont des micros incorporés de mauvaise qualité qui ne sont pas en mesure de procurer un produit sonore professionnel pour la radio. Vous devrez donc acheter un micro supplémentaire.

Il n'est pas facile de choisir un micro parmi la grande variété de produits qui nous sont offerts sur le marché. Nous devons tenir compte des caractéristiques techniques qui soient adaptées à nos besoins mais qui puissent aussi satisfaire nos exigences de qualité du son. Nous tenterons d'indiquer les besoins courants d'un documentariste sonore et le genre de micro nécessaire selon les situations qui se pourraient présenter.

Pour l'enregistrement d'une voix narrative, d'un commentaire ou d'un instrument musical, il faudra utiliser un micro MONO, c'est-à-dire avec une seule capsule qui enregistre le son dans un seul canal.

Surtout pour **enregistrer une voix**, nous conseillons un **microphone à condensateur à grand diaphragme**. Le microphone à condensateur utilise un principe électrostatique pour enregistrer le son. Le diaphragme est la membrane qui "capte" le son. En général, plus un diaphragme est étroit, plus la transduction du son est fidèle à l'original. Cependant, lorsqu'on enregistre une voix il est préférable d'utiliser un micro à grand diaphragme. La grandeur de la membrane rend les oscillations moins précises et amplifie les fréquences partielles créées par la voix en la rendant plus riche.

Lors du choix d'un microphone, il faut aussi faire attention à la "**réponse polaire**", c'est-à-dire l'orientation de la capsule face à la source sonore. Dans notre cas, une réponse polaire "cardioïde" ou unidirectionnelle est nécessaire, c'est-à-dire qui peut être dirigée directement vers la source sonore.

Nous devons souvent faire des enregistrements **loin des studios professionnels**, comme dans une chambre ou un bureau sans isolement acoustique. Il est donc déconseillé d'utiliser d'autres types de réponse polaire comme l'omnidirectionnelle ou la bidirectionnelle, afin d'éviter des erreurs d'annulation de phase¹⁷.

Les microphones à condensateur, surtout ceux qui sont à grand diaphragme, sont très sensibles et délicats. Il est recommandé d'installer le micro sur un **support doté de système amortisseur**, une pince qui isole le micro des vibrations du support. Il faudra aussi placer un **filtre anti-souffle** pour protéger la capsule de la salive.

Pour des **enregistrements externes**, il faudra un autre type de micro: moins délicat et plus précis, possiblement STEREO, avec deux points d'enregistrement qui captent le son dans deux

directions. Vous devrez probablement **enregistrer dans des situations précaires** et devrez donc être prêts à vous déplacer à l'improviste: c'est dans ces cas qu'adviennent facilement les erreurs d'annulation de phase. Il est donc conseillé d'utiliser un micro STÉRÉO avec les capteurs superposés en position XY, c'est-à-dire avec les capsules de droite et de gauche qui se croisent.

Un des problèmes majeurs lors d'enregistrements externes est le **vent** qui heurte le diaphragme et crée un son désagréable grave et intense qui couvre les sons que nous voulons enregistrer. En général les micros sont déjà équipés de protection anti-vent en mousse légère qui souvent ne suffit pas. Il faudra donc se procurer une protection en fourrure synthétique: le vent heurtera la bonnette plutôt que la capsule.

Un **micro à main** pourrait s'avérer inconfortable lors d'une longue interview et pourrait être source de douleur au bras. Afin d'éviter ce problème, vous pouvez utiliser un petit support à micro de table. Pour les enregistrements externes, vous pouvez utiliser un pied de micro girafe muni d'une perche télescopique et d'un système amortisseur.

Un autre problème courant lors d'enregistrements externes est le **bruit de fond** qui pourrait couvrir une voix ou un autre son. Par conséquent, il vous faudra un microphone directionnel canon: c'est un microphone hyper cardioïde avec lequel on obtient une directivité étroite vers l'avant et une atténuation élevée dans toutes les autres directions. Ce genre de microphone élimine les bruits de fond ou, par exemple dans une foule, élimine les autres voix en ne captant que celle où le micro est pointé.

/ 3.3 STANDARDS D'ENREGISTREMENT /

Le menu d'un appareil enregistreur contient les paramètres d'enregistrement: la fréquence d'échantillonnage et la quantification de formes d'onde. Dans l'enregistrement analogique, le son et la prise de son sont parallèles par nature. Dans l'enregistrement numérique, la forme d'onde est captée de façon périodique. Ces enregistrements périodiques sont des "échantillons" et sont transcrits en système binaire afin de pouvoir être interprétés par le langage informatique, mis en mémoire et rendus disponibles à la manipulation.

La *fréquence* ou le *taux d'échantillonnage* est le nombre d'échantillons prélevés par seconde. La *quantification* est le codage en langage binaire de l'amplitude d'une forme d'onde à l'intérieur d'un échantillon, c'est-à-dire la numérisation d'un signal analogique.

Nous illustrerons les standards d'enregistrement courants et le réglage des paramètres. Quand le disque compact (CD) a été lancé sur le marché comme dispositif pour emmagasiner le son,

la norme pour un fichier audio numérique a été établie à une fréquence d'échantillonnage de 44.1 kHz et 16 bits de quantification. Ces paramètres sont encore valables.

Depuis l'arrivée du CD, la technologie a fait des pas de géant et plusieurs appareils portatifs offrent la possibilité d'effectuer des enregistrements de très bonne qualité.

Le DR-100 que nous avons choisi comme référence pour ce manuel offre la possibilité d'enregistrer à 24 bits de quantification et une fréquence d'échantillonnage de 96 kHz. Il est préférable de faire un enregistrement de la plus haute qualité possible. Même si le fichier sonore devra ensuite être réduit à un format standard, il est préférable de travailler avec un son qui contient plus d'information à la source.

N'oubliez pas que lorsque vous décidez d'enregistrer les sons selon certaines normes, il est recommandé de maintenir les mêmes paramètres pour tous vos enregistrements. Et lorsque vous commencerez à travailler au montage et au mixage, vous devrez utiliser les mêmes paramètres que vous avez utilisés lors de l'enregistrement.

/ 3.4 LES ÉCOUTEURS /

Une des erreurs les plus courantes est celle de croire que le son capté par nos oreilles est le même qui sera capté par le micro. C'est faux. Une simple page tournée pendant une interview crée un mouvement d'air qui heurte la membrane du micro et crée une distorsion que notre oreille ne perçoit pas.

Il ne faut jamais oublier de **contrôler le déroulement de nos enregistrements à l'aide d'écouteurs**, qui soient de préférence assez larges pour couvrir complètement l'oreille afin de l'isoler des sons environnants.

Les écouteurs sont essentiels durant les phases de montage et de mixage, surtout si nous travaillons dans des environnements non professionnels. Les écouteurs nous permettront d'écouter les enregistrements quelles que soient les qualités acoustiques de la pièce où nous nous trouvons.

4.

/ MONTAGE ET MIXAGE /

Le montage est la phase d'assemblage de tout ce qui a été recueilli et enregistré, et le mixage est le procédé qui nous permet d'équilibrer le matériel monté.

Les deux étapes sont effectuées à l'aide d'un logiciel multi-trace¹⁸, un système de traitement des données sonores sur pistes parallèles.

/ 4.1 LE MONTAGE /

Le montage se fait par modules, en prenant une interview à la fois, une piste musicale à la fois, un enregistrement vocal à la fois. Les interviews et les autres documents sont choisis et abrégés en fonction de notre objectif.

Parfois, il faut effacer les incertitudes, comme les bafouillages ou les bégaiements, qui pourraient nuire à l'écoute. Dans la communication visuelle, ces incertitudes sont compensées par un geste ou une expression du visage, éléments inexistant dans la communication sonore.

Ces hésitations peuvent être dues à la recherche du mot juste, ou à une distraction. Mais quelquefois elles sont dues à l'embarras ou à la difficulté de répondre. Dans certains cas, il pourrait valoir la peine de ne pas les effacer.

/ 4.2 LE MIXAGE /

Quand tous les morceaux du casse-tête sont prêts, la phase délicate du mixage commence. C'est à travers cette opération que notre dossier sonore deviendra fluide et uniforme.

La première chose à faire est d'importer un fichier sonore qui possède les qualités qui nous intéressent. Une fois importé, il faut réduire le son du fichier de 2 dB qui est le volume acquis par un fichier lors de la gravure sur CD. Ce fichier nous servira de référence durant les opérations de mixage.

Il n'y a pas de restrictions spécifiques à suivre lors du mixage: fondamentalement, c'est l'expérience qui enseigne. Des logiciels d'égalisations et de compression peuvent aider à ajuster ou nettoyer le son.

Si nous voulons utiliser des sons ambiants en arrière-plan, nous devons simplement baisser le volume de 10 dB, ou de 16 dB s'il s'agit de musique. Il est toujours bon d'écouter nous-mêmes le résultat de notre travail et de faire confiance à nos oreilles.

Le mixage peut améliorer ou nettoyer un son, mais il ne peut pas faire de miracles. Il est important d'être méticuleux et précis lors de l'enregistrement afin d'avoir du matériel de base le plus clair possible.

En phase de montage et de mixage, il est bon d'avoir des amis ou des collègues qui puissent être nos auditeurs. Lorsque nous passons plusieurs heures à écouter des fichiers, il est facile de perdre notre perception instinctive du rythme ou de la qualité sonore. Il est important que d'autres personnes écoutent la production finale avant la remise: leurs impressions sont précieuses et nous aideront à faire les dernières retouches.

5.

/ TRUCS ET ASTUCES /

Voici des suggestions pour éviter de faire des erreurs au cours de votre travail:

1. Avant l'enregistrement, assurez-vous que tous les appareils soient branchés ou chargés.
2. Apportez toujours des batteries de rechange pour vos appareils.
3. Assurez-vous d'avoir assez d'espace de mémoire à disposition.
4. Apportez toujours des cartes mémoire supplémentaires
5. Lorsque vous enregistrez à l'extérieur, assurez-vous d'avoir une protection anti-vent et utilisez les écouteurs.
6. Écoutez toujours vos enregistrements avec des écouteurs, ne vous fiez pas à vos oreilles.
7. Lorsque vous utilisez un micro MONO lors d'enregistrements externes, n'oubliez pas d'enregistrer les sons ambiants en STÉRÉO sur place.
8. Lorsque vous enregistrez en mouvement, gardez toujours une main libre pour déplacer les objets qui vous bloquent le chemin ou ouvrir des portes, etc.... Si vous utilisez un appareil enregistreur à main avec un micro, vous pouvez mettre l'appareil dans un sac à bandoulière.
9. Avant de commencer une interview, assurez-vous que votre appareil enregistre et qu'il n'est pas en attente.
10. Si vous faites une interview autour d'une table, demandez à l'interviewé de ne pas heurter la table avec ses mains.
11. Quand vous finissez votre journée de travail, importez immédiatement vos enregistrements dans l'ordinateur, écoutez-les et nommez-les en rapport au contenu: si vous devez enregistrer pendant des

mois, vous éviterez ainsi de vous retrouver avec un tas de fichiers que vous ne reconnaissez pas.

12. Au début d'une interview, souvenez-vous toujours de demander à l'interviewé de donner son nom, son nom de famille et sa profession ou sa position.
13. Évitez de vous référer à des images qui ne peuvent pas être entendues.
14. Souvenez-vous qu'un fichier audio standard est de 16 bit 44.1 KHz.

6.

/ BIBLIOGRAPHIE ET LIENS INTERNET /

/ 6.1 BIBLIOGRAPHIE /

Les textes sur lesquelles se base ce manuel sont en anglais.

1. Berger, P. L. et T. Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Anchor Books, Garden City, NY, 1966
2. L.Wittgenstein, *On Certainty*, Basil Blackwell, Oxford, 1969-1975 (disponible sur <http://budni.by.ru/oncertainty.html>)
3. John Biewen, *Reality Radio – Telling True Stories in Sound*, Carolina University, 2010 (disponible sur http://www.amazon.com/Reality-Radio-Telling-Stories-Documentary/dp/0807871028/ref=sr_11?s=books&ie=UTF8&qid=1284366002&sr=1-1#reader_0807871028)
4. M. Kramer, W.Call, *Telling True Stories: A Nonfiction Writers' Guide from the Nieman Foundation at Harvard University*, Harvard University, 2007 (disponible sur http://www.amazon.com/Telling-True-Stories-Nonfiction-Foundation/dp/0452287553/ref=pd_bxgy_b_text_c#reader_0452287553)
5. J. Kern, *Sound Reporting: The NPR Guide to Audio Journalism and Production*, NPR, 2009.

/ 6.2 LIENS INTERNET /

Transom.org c'est un site Internet publié par Atlantic Public Media (USA): c'est un instrument pour tout auteur de documentaire sonore, journaliste radiophonique ou amateur. Un archive de documentaires sonores, revues, liens, logiciels, trucs et astuces pour enregistrer et monter des documentaires sonores
www.transom.org

Sur le site Internet **Documentary Department of**

Swedish National Radio (Département sur les documentaires de la radio nationale suédoise) on peut regarder des "Radio-Video", fichier mp4 en langue suédoise traduits en anglais en vidéo <http://sverigesradio.se/sida/default.aspx?programid=3297>

StoryCorps c'est un projet réalisé par le documentariste sonore David Isay, qui essaie de tracer un portrait des États Unis à travers les voix de ses citoyens et citoyennes.
www.storycorps.org

Du même auteur **SoundPortraits.org**, son précédent projet de travail, qui compte quelques uns parmi ses meilleurs documentaires sonores (en anglais)
www.soundportraits.org

Kitchen Sisters c'est le duo fondé par Davia Nelson et Nikki Silva, deux journalistes radiophoniques qui ciblent dans leurs documentaires sonores surtout les thèmes des relations entre hommes et femmes et la mémoire www.kitchensisters.org

Radio Diaires, c'est un site dirigé par Joe Richman qui supporte la réalisation de « journaux » personnels en format sonore. Adolescents, personnes âgées, prisonniers, et autres, dont rarement on a pu entendre la voix
www.radiodiaries.org

This American Life est le plus célèbre programme de documentaires sonores des États Unis, avec 1,7 millions d'auditeurs et 500 milles fichiers téléchargés chaque semaine. Produit par Chicago Public Media
www.thisamericanlife.org

Audiodoc est l'association italienne d'auteurs/es indépendants/es de documentaires sonores. Son site web a aussi une page en anglais. Audiodoc travaille en partenariat avec AIDOS dans le projet "Abandonner les MGF/E sur FM!". Les documentaires sonores réalisés dans le cadre de ce projet sont disponibles sur le site de Audiodoc au liens suivant

Burkina Faso 2008 - http://www.audiodoc.it/archivio_scheda.php?id_scheda=128

Kenya 2010 - http://www.audiodoc.it/archivio_scheda.php?id_scheda=153 ainsi que l'audio journal "Diary – A Voyage to FGM/C Issue in Kenya", www.audiodoc.it/archivio_scheda.php?id_scheda=151

Stream – Sharing technologies and ressources for engaged and active media (Technologies partagées de medias actifs et engagés...pour l'abandon des mutilations génitales féminines/excision) est un site Internet d'information sur la pratique, avec une revue de presse, présentations de recherches, lois, données statistiques, documentation vidéo et sonore.
www.stopfgmc.org

7.

/ NOTES /

1. Traduit de Brecht on Theatre, traduti et édité par Jon Willett, New York, Hill and Wang, 1964. [«Der Rundfunk als Kommunikationsapparat» in Blätter des Hessischen Landestheaters, Darmstadt, No. 16, July 1932].
2. La déontologie se réfère à "l'ensemble des règles et des devoirs qui régissent une catégorie professionnelle" (traduit de Zingarelli N., Lo Zingarelli 2005 – Vocabolario della lingua italiana, Zanichelli 2004). Une crise déontologique survient lorsque les ambitions professionnelles ne coïncident plus avec les devoirs intrinsèques à la profession.
3. L'ouvrage de Walter Benjamin *L'Oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* est conseillé comme référence pour étudier le rapport entre la révolution industrielle et la reproduction technique. Au tout début de la préface, Benjamin cite le "diagnostique" du modèle de production capitaliste de Karl Marx. Benjamin croyait qu'il fallait analyser contextuellement le modèle économique et de production, la politique et la possibilité de reproduire des œuvres d'art. En effet, son texte se termine avec une référence au « fascisme » et au « communisme », deux régimes totalitaires issus de modèles industriels qui ont prospéré grâce au contrôle des médias.
4. Du dictionnaire Larousse en ligne.
5. La musique est décrite ici en tant que langage. La musicologie a beaucoup évolué au cours du vingtième siècle, après Schönberg. Pendant des siècles, la musique fut considérée comme une science portant à la connaissance de Dieu, ou de sa présence dans la nature. Elle a donc développé son propre langage formel, comme toute science appartenant au réalisme moniste (voir le paragraphe suivant). Au cours des siècles, à mesure que les sciences galiléennes évoluaient, la divinité absolue de la connaissance musicale fut mise en doute, cédant la place aux interférences entre le langage formel (la notation musicale) et le langage ordinaire (adagio, andante, etc.).

Grâce aux études de Schönberg sur le bruit et l'interférence, et à l'expérimentation sur les quasi-notes et sur le rapport entre musique et texte, le domaine de la musique est passé de la science au langage (par exemple, Luigi Nono étudie la musique en tant que "langage global"). Le langage formel, le langage ordinaire, la technique et l'écoute se côtoient. L'objectif de la musique n'est pas la connaissance mais la communication.

6. Il est important de préciser que la différence entre la musique et les sons ambiants ne se situe pas au niveau du moyen, mais de l'intention. Par exemple, la sirène de pompiers utilisée par Brian Wilson sur le disque des Beach Boys Smile est considérée comme musique car elle ne sert qu'à l'écoute. Au contraire, certains thèmes musicaux comme les marches militaires, doivent être considérés comme des sons ambiants volontaires car ils ne servent qu'à garder le rythme du pas de marche.
7. Le système d'écriture est graphique et non vocal.
8. Du dictionnaire Larousse en ligne. La réflexion épistémologique est inhérente au domaine scientifique et ne contient pas de directives par rapport aux moyens de communication en général ou aux documentaires sonores. Mais elle peut s'avérer extrêmement utile face à l'objet de recherche du documentaire : la "réalité". Voici ce que le chercheur scientifique et le documentariste ont en commun : ils sont appelés, même si de façons différentes et pour des raisons différentes, à poursuivre un parcours de connaissance de la réalité.
9. Source: Turchi G.P., Della Torre C., *Psicologia della salute – dal modello bio-psico-sociale al modello dialogico*, Armando 2007, pag. 30-39. (Psychologie de la santé – du modèle bio-psycho-social au modèle dialogique). Ce livre traite de la réflexion épistémologique sur les degrés de réalisme avec des sections directement reliées à la psychologie. Il semblerait naturel de se demander où se situe le lien entre une branche des sciences de la communication comme le documentaire sonore et une discipline « de la santé » comme la psychologie. Au cours de nos recherches pour trouver des bases pour définir le documentaire sonore et son utilité en tant qu'outil social, nous avons trouvé des "réponses" en lisant des réflexions déontologiques de professionnels dans les domaines de la psychologie et de la sociologie: des sociologues comme Peter Berger, Thomas Luckmann et Erving Goffman, des psychotérapeutes comme Miguel Benasayag, et des professeurs de psychologie comme Gian Piero Turchi. J'ai été frappé par une phrase de l'ouvrage de Miguel Benasayag *Les passions tristes*: "Le clinicien doit assumer ses responsabilités face à la famille du patient et au patient lui-même et chercher ensemble une direction en mesure de modifier la situation présente : direction dans son sens primaire d'orientation, de mouvement vers...". C'est ce que doit savoir faire le documentariste qui veut agir en tant que travailleur social. Il doit assumer la responsabilité de ce qu'il documente et collaborer avec les professionnels d'autres disciplines concernés par le même domaine d'intervention afin de trouver une direction qui puisse générer un changement. Autrement dit, les professionnels de différentes disciplines ont en commun l'exigence déontologique et essentielle de découvrir des moyens et des méthodes efficaces afin de générer un changement quotidien (positif).
10. Source: Turchi G.P., Della Torre C., *Psicologia della salute – dal modello bio-psico-sociale al modello dialogico*, Armando 2007, pag. 38. (Psychologie de la santé – du modèle bio-psycho-social au modèle dialogique).
11. Id. pag. 77-82. Dans ce chapitre, on donne une description explicite d'une exigence du psychologue contemporain : "Les "échanges culturels" toujours plus fréquents et manifestes au niveau national et international (par exemple l'immigration, la flexibilité et la mobilité des travailleurs, etc.) créent l'exigence d'avoir à disposition des modèles qui nous permettent d'intervenir en présence de "voix narratrices" extrêmement diversifiées dans un même contexte d'intervention." Le documentariste contemporain éprouve la même exigence lorsqu'il se retrouve à documenter une "réalité" faite d'éléments toujours nouveaux et insaisissables. Chaque définition de la réalité en tant que "donnée effective" devient obsolète au moment même où elle est formulée. En se concentrant sur la connaissance du processus, il est possible de rester au pas des changements.
12. Les citations à date traitaient de réflexions sur les distinctions linguistiques entre des disciplines selon leur degré de réalisme. Pour approfondir cette question, nous suggérons la lecture de Turchi G.P., Della Torre C., *Psicologia della salute – dal modello bio-psico-sociale al modello dialogico*, Armando 2007, pag. 30-34. (Psychologie de la santé – du modèle bio-psycho-social au modèle dialogique). Cette réflexion ne touche pas directement le domaine des documentaires sonores car ils se situent hors de la sphère scientifique, et surtout loin des sciences qui opèrent à un niveau de réalisme moniste (qui ont pour but d'individualiser un objet de recherche et d'établir un système de mesure pour l'examiner). Le seul langage adapté à un documentaire est le langage ordinaire. Dans le cas des enquêtes, il suffit de préciser que chaque tentative de définir la "vérité des faits" est sans fondements puisqu'il n'y a pas de système de mesure dans le langage ordinaire. Les enquêtes sont construites "comme si l'on pouvait mesurer la réalité" et les documents sont utilisés comme système de mesure. On

utilise par exemple les arrêts judiciaires pour mesurer la responsabilité, mais la définition d'un verdict est basée sur la "délibération des partis" en jeu. Il faut d'ailleurs un "procès" pour obtenir un verdict.

13. Prenons par exemple le genre Feuilleton diffusé à la radio américaine à partir de 1927 : ce genre dédié aux ménagères est né comme contenant pour des annonces de savon et de produits ménagers. Déjà, dans ce cas historique, le groupe ciblé par l'émission radiophonique dépendait totalement de la cible publicitaire, d'où son nom original (Soap Opera – Opéra de savon).
14. Si nous présentons notre pensée comme vérité absolue, nous travaillons à un niveau "démonstratif" de réalité qui, comme nous l'avons lu dans la première partie de ce manuel, n'est pas efficace dans le cadre d'interventions sociales.
15. Nous vous suggérons d'étudier les techniques et les procédés d'enregistrement. Nous recommandons un des ouvrages les plus complets écrits en anglais sur le sujet: Huber, David M., Runstein, Robert E., Modern Recording Techniques, Butterworth – Heinemann, 1995.
16. Le livret d'instructions du DR-100 de Tascam® est annexé à ce manuel.
17. L'annulation de phase est un phénomène sonore par lequel si deux ondes sonores de la même longueur frappent la capsule à des moments différents, cela peut provoquer la modification ou l'annulation du son.
18. Au cours des années, certains logiciels sont devenus courants dans le monde du montage, comme Cool Edit, Logic et surtout Pro Tools. Ce sont des instruments professionnels assez dispendieux. Pour utiliser Pro Tools, par exemple, il faut acheter du matériel informatique sans lequel le logiciel ne fonctionne pas. Pour ce manuel, nous avons choisi deux logiciels de montage audio: Audacity, un logiciel gratuit qui peut être téléchargé sur Internet, et Reaper qui a un prix abordable (autour de 60\$ US) et offre une version d'essai actualisable de 30 jours.

/ AIDOS / Associazione italiana donne per lo sviluppo
Association italienne femmes pour le développement

Via dei Giubbonari 30
00186 – Rome (Italie)
Tel. +39 06 6873214 / 196
Fax +39 06 6872549
aidos@aidos.it
www.aidos.it

La radio est la forme médiatique la plus accessible en Afrique. Elle est présente dans la vie quotidienne, elle transmet des connaissances et engendre des discussions. Les documentaires sonores, avec leur combinaison de langue parlée, musique et sons ambiants, sont très utiles comme outil d'appui et de soutien aux changements engendrés grâce aux campagnes de lutte à la pratique des mutilations génitales féminines/excision, une norme sociale qui viole les droits humains des filles et des femmes.

Ce manuel est un guide d'apprentissage qui enseignera aux participants à produire des documentaires sonores qui abordent les doutes et les incertitudes qui accompagnent ces changements, en explorant les alternatives possibles aux mutilations génitales féminines/excision et les défis de celles et ceux qui ont déjà abandonné la pratique.

Ce manuel a été conçu pour servir d'outil de soutien aux groupes de travail sur l'usage de formules radiophoniques innovantes pour promouvoir l'abandon des mutilations génitales féminines/excision. Ces ateliers de formation sont mis en œuvres par AIDOS, l'Association italienne femmes pour le développement, en partenariat avec Audiodoc, l'association italienne d'auteurs/es indépendants/es de documentaires sonores, avec le soutien de UNFPA, Fonds des Nations Unies pour la population] à travers le Programme conjoint UNFPA-UNICEF sur les mutilations génitales féminines/excision.



Ce manuel a été réalisé avec le support financier du Programme conjoint UNFPA-UNICEF sur les mutilations génitales féminines/excision

