

# PRINCIPES FONDAMENTAUX DU DOCUMENTAIRE SONORE

THÉORIE ET TECHNIQUE POUR DÉBUTANTS ABSOLUS



**Auteur**

Jonathan Zenti

**Publié par**

AIDOS – Associazione italiana donne per lo sviluppo

**Date de publication**

Avril 2016

**Rédaction**

AIDOS – Associazione italiana donne per lo sviluppo

**Traduction de l'italien**

Aimata Angela Guillain

**Mise en page**

Redtank

Cette publication a été rédigée dans le cadre du projet « Abandonner les MGF/E sur FM ! », supporté par le Programme Conjoint UNFPA-UNICEF sur les mutilations génitales féminines/excision, réalisé par AIDOS en partenariat avec Audiodoc (Association italienne des auteurs indépendants d'audio documentaires), Tostan (Sénégal) et AMWIK (Association of Media Women in Kenya).

Le contenu de cette publication relève de la seule responsabilité de AIDOS et ne peut en aucun cas être considéré comme reflétant les idées du Fonds des Nations Unies pour la population ou du Fonds des Nations Unies pour l'enfance.



# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b>	<b>4</b>
<b>Note de l'auteur</b>	<b>5</b>
<b>1. QU'ENTENDONS-NOUS PAR DOCUMENTAIRE SONORE ?</b>	<b>7</b>
1.1 L'espace auditif	8
1.2 L'observation de la réalité	9
1.3 Les différentes façons d'observer la réalité : les types de documentaires	9
1.4 Le rôle de l'auteur dans la communauté	13
<b>2. L'ANALYSE DE L'OCCASION</b>	<b>15</b>
<b>3. LA CONCEPTION ET LA PLANIFICATION DU PROJET</b>	<b>17</b>
3.1 La définition de l'objectif	17
3.2 La recherche	18
3.3 La planification	20
3.4 Le budget	21
3.5 Networking	21
3.6 La diffusion	22
<b>4 LA PRODUCTION</b>	<b>25</b>
4.1 L'ENREGISTREMENT	25
4.2 Travailler sur l'espace sonore	29
4.3 Le montage	34
4.4 Le mixage	35
4.5 Trucs et astuces	36

# INTRODUCTION

Dans le cheminement vers l'abandon des mutilations génitales féminines/excision (MGF/E) les médias jouent un rôle capital, car ils contribuent non seulement à diffuser des informations par rapport à la pratique, mais également à influencer la perception des personnes par rapport au sujet.

Hors les MGF/E sont une problématique complexe qui touche des thèmes particulièrement sensibles comme la santé sexuelle et reproductive, le rôle et le statut des filles et des femmes dans la société, plus amplement la notion d'égalité des genres, parfois la religion, les croyances diverses et surtout les droits humains des filles et des femmes. Communiquer sur ce sujet de façon crédible et utile n'est donc pas une tâche facile !

Dans cette optique les médias – que ce soit la télé, la radio, la presse écrite ou les réseaux sociaux – peuvent promouvoir les changements de comportements positifs, donner la parole aux filles et femmes qui ont subi l'excision, montrer qu'un changement est possible et que certain(es) l'ont déjà fait afin d'encourager les personnes qui hésitent encore à franchir le pas à abandonner l'excision.

Ces deux Guides<sup>(1)</sup>, mis à jour dans le cadre du projet « Abandonner les MGF sur FM ! »<sup>(2)</sup>, ont vocation à accompagner principalement les professionnels de la radio dans la production de documentaires sonores sur les MGF/E. Ils sont conçus comme des boîtes à outils qui répondent à des questions concrètes que les professionnel(le)s peuvent être amené(e)s à se poser lorsqu'il(elle)s veulent produire un documentaire sonore sur le sujet.

Cependant les Guides peuvent être utilisés séparément et par des professionnels des médias autre que les radios. Ainsi, le Guide « MGF/E. Guide rapide pour les médias » rassemble les principales questions qu'un(e) professionnel(le) pourrait se poser concernant les MGF/E et donc il s'adresse également à la presse écrite/télé/internet. De même le Guide « Principes fondamentaux du documentaire sonore. Théorie et technique pour débutants absolus » pourrait être utilisé par un(e) journaliste radio pour la réalisation d'un documentaire sonore sur un sujet autre que les MGF/E.

## AIDOS

-----

1. « Principes fondamentaux du documentaire sonore. Théorie et technique pour débutants absolus » (AIDOS 2016) et « MGF/E. Guide rapide pour les medias » (AIDOS 2016).

2. Mis en œuvre par AIDOS en partenariat avec Tostan, AMWIK et Audiodoc, grâce au support financier du Programme Conjoint UNFPA-UNICEF sur le MGF/E.

## NOTE DE L'AUTEUR

Lorsque pour la première fois, en 2008, l'ONG italienne AIDOS (Association italienne femmes pour le développement) a proposé à l'AUDIODOC (Association italienne d'auteurs indépendants de documentaires sonore) de développer ensemble un projet utilisant la radio – en particulier les documentaires sonore – comme outil de promotion de l'abandon des mutilations génitales féminines, nous avons été confrontés à une nouvelle question: **comment systématiser le travail de production d'un documentaire de façon à pouvoir le transmettre et l'enseigner ?** Nous, auteurs de documentaires, avons plus ou moins appris à faire notre travail seuls, par essais, tentatives, expériences, et nous avons tous un peu « notre façon » de produire un documentaire. Il ne nous semblait pas utile d'aller expliquer notre façon de faire dans un autre continent. L'évolution de notre projet a finalement abouti à la naissance de cours de formation, où les participants aient la possibilité de connaître et d'expérimenter toutes les voies possibles, théoriques ou techniques, dont un auteur dispose lorsqu'il s'engage dans la production d'un documentaire sonore. Pour ceux qui approchent pour la première fois cet outil, nous avons pensé qu'il pouvait être utile d'avoir à disposition un bagage technique soutenant le talent, la sensibilité et le « style », afin de garantir résultats et professionnalisme.

De ce travail de recherche et systématisation est né ce guide, pensé non pas comme un texte dont il faudrait connaître chaque page avant de commencer un documentaire, mais comme un guide de voyage à consulter chaque fois que l'on s'interroge sur les directions à prendre et leurs développements possibles.

Ce travail se veut donc **une boîte à outils, au soutien des questions** qu'un auteur se pose durant l'élaboration d'un documentaire. La question en effet est l'instrument principal du documentariste, non seulement quand il est assis à une table, micro allumé devant une personne à interviewer, mais dès que la réalité qui l'entoure l'interpelle et le décide à l'observer.

Jonathan Zenti



# 1. QU'ENTENDONS-NOUS PAR DOCUMENTAIRE SONORE ?

Avant de commencer la production de notre documentaire, il est utile de savoir plus précisément de quoi nous parlons.

Il n'existe pas de définition univoque du **documentaire sonore**, appelé aussi « **documentaire audio** », ou « **documentaire radiophonique** » : il y a très peu d'écrits sur le sujet et les définitions disponibles aujourd'hui sont souvent liées aux contextes culturels au sein desquels les documentaires sont réalisés.

Il est toutefois utile de trouver une définition qui permette, d'un côté, d'avoir une idée claire de ce qui différencie cet outil d'autres formes de communication (comme le feuilleton sonore, la publicité, le journalisme), mais aussi qui conduise à en explorer les potentialités dans le panorama de la production multimédiale.

Avant de passer aux phases caractérisant la production, essayons donc de formuler une définition utile à notre travail, et tentons de le faire en partant de ce dont nous disposons, c'est-à-dire l'expression « documentaire audio », qui nous semble la plus explicite.

## 1.1 L'ESPACE AUDITIF

Commençons par le mot « audio », qui caractérise ce type de documentaire. Il s'agit d'un terme anglais dérivant du latin, *audire*, qui veut dire « écouter ». Il nous dit donc que le produit que nous réalisons devra être créé spécifiquement pour être écouté. La plupart des êtres humains a la possibilité d'interagir avec la réalité qui nous entoure à travers les cinq sens : la vue, l'odorat, la langue, le toucher et l'ouïe.

Le terme « audio » indique que le public interagira avec notre travail exclusivement au moyen de l'ouïe. Tous les choix que l'on effectuera durant l'élaboration du documentaire devront donc tenir compte de « l'écoutabilité » finale, car ce que nous voulons dire arrivera à l'auditeur à travers l'oreille et c'est pour elle que nous devons travailler. Nous travaillerons à l'intérieur de ce que nous pouvons appeler « l'espace auditif », c'est-à-dire un plan spécifique de la perception à travers lequel l'être humain se met en relation avec le monde.

L'espace auditif est caractérisé par trois éléments :

- les paroles prononcées : c'est l'élément principal, puisque l'écoute est utilisée par les individus principalement pour communiquer les uns avec les autres au moyen des mots. Dans la vie quotidienne le langage peut s'exprimer de diverses façons, et peut donc, par exemple, être écrit. Il est donc important de rappeler qu'à l'intérieur d'un espace auditif, nous trouvons seulement les paroles prononcées. Une lettre écrite devra donc être transformée en une lettre sonore, à travers la voix d'un speaker ou d'un témoin ;
- les sons ambiants : dans la réalité qui nous entoure, les objets produisent des sons, qui peuvent caractériser un environnement ou une action. Dans la phase de réalisation, il est donc utile d'avoir une carte précise de tous les sons présents et de choisir ceux qui peuvent être utilisés pour reconstruire un contexte (un couteau qui coupe et une poêle qui frit pour une interview dans une cuisine) ou raconter une action (une voiture qui démarre pour évoquer qu'une personne s'en va) ;
- la musique : il y a différentes façons de définir ce qu'est la « musique ». Au regard de la construction d'un documentaire audio, il suffit de penser à la musique comme une matière sonore organisée selon les règles du langage musical, comme les gammes, les notes, le rythme, la mélodie. Il est important de rappeler que chaque musique construit un sens ; par conséquent, en choisir une plutôt qu'une autre peut changer la direction de notre documentaire.

Les éléments de l'espace auditif sont donc les choses qui peuvent s'entendre. Il suffit de fermer les yeux, et au bout de quelques minutes notre oreille rencontrera les paroles prononcées (les personnes qui parlent), les sons ambiants (le bruit d'une voiture qui passe ou d'une porte qui s'ouvre) et les musiques.

Le mot « audio » en soi n'épuise pas le mandat qui nous est confié quand nous entreprenons de réaliser un documentaire sonore. Il nous dit que ce que nous réalisons est fait pour être écouté. C'est dans le mot « documentaire » que nous trouvons les informations sur « ce que » nous allons réaliser.



## 1. QU'ENTENDONS-NOUS PAR DOCUMENTAIRE SONORE ?

### 1.2 L'OBSERVATION DE LA RÉALITÉ

Le terme de « documentaire » dérive du verbe latin *doceo*, qui signifie « montrer, donner à voir ». Le mot fut employé pour la première fois par le critique cinématographique américain John Grierson, qui en 1926 écrivit à propos du film *Moana* de Robert Flaherty : « Of course *Moana*, being a visual account of the events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has a documentary value. »<sup>(3)</sup>

Quelques années plus tard, dans un essai intitulé *First Principles of Documentary*, Grierson approfondit le concept : « We believe that the cinema's capacity for getting around, for observing life and selecting of life itself, can be exploited in a new and vital art form »<sup>(4)</sup>. En imaginant le rôle que pourrait avoir le documentaire, il souligne le pouvoir d'observation de la réalité spécifique aux instruments de prises de vue et de montage.

De la perception à l'observation.

Quand il nous est demandé de faire un documentaire, nous sommes invités à porter un éclairage sur une partie de la réalité dont il reste encore certains aspects à explorer.

Comme nous l'avons vu pour le mot « audio », les organes sensoriels sont le canal à travers lequel l'être humain interagit avec la réalité qui l'entoure. La réalité en soi peut être vue, écoutée, sentie, odorée, goûtée ou touchée. A travers les organes des sens, nous avons une ample perception de ce qui nous entoure. Mais il nous est demandé spécifiquement de connaître la réalité au moyen du documentaire, et dans notre cas précis, en privilégiant l'écoute.

Nous pouvons donc dire qu'un documentaire sonore est un procédé d'observation de la réalité spécifique à l'espace auditif, qui utilise tout le patrimoine de connaissance théorique (voir chap. 3 – Conception et planification) et l'application technique (voir chap. 4 - Production) adapté à cette observation.

### 1.3 LES DIFFÉRENTES FAÇONS D'OBSERVER LA RÉALITÉ : LES TYPES DE DOCUMENTAIRES

La définition des différents genres de documentaires est un sujet vaste, complexe et peu débattu. Nous n'entrerons pas ici dans des considérations philosophiques, épistémologiques ou sémiologiques sur ces catégories. Nous envisagerons toutefois les aspects utiles au choix le plus adapté dans l'éventail de possibilités à disposition.

---

3. « Bien sûr, *Moana*, en tant que compte rendu visuel des événements de la vie quotidienne d'un jeune polynésien et de sa famille, a une valeur documentaire ».

4. « Nous croyons que la capacité du cinéma, d'observer, recueillir et sélectionner les éléments pertinents de la vie, peut être exploitée comme une nouvelle forme d'art vital ».

Nous avons vu que le documentaire sonore est un procédé d'observation de la réalité destiné à l'écoute. Une fois engagés dans l'observation de la réalité, deux nouvelles questions se posent à nous : « Quels aspects puis-je observer ? », et « De quelles façons puis-je les observer ? ».

Par conséquent les deux variables sont : « Quoi ? » - l'objet de l'enquête – et « Comment ? » - c'est-à-dire les méthodes adaptées pour connaître cet objet particulier.

### Si l'objet de l'enquête préexiste à notre observation

Dans la réalité où nous vivons, il existe des aspects avec lesquels nous pouvons interagir à travers les organes des sens. Des objets que l'on peut voir, des sons que l'on peut entendre. Nous observons quelque chose dont le public perçoit l'existence et qu'il voudrait connaître. Dans ce cas, le documentaire sera une **enquête**.

À l'intérieur de ce type de documentaire, on emploie principalement des formes narratives comme la description des relations de cause à effet, le jugement (non personnel, mais celui qui examine des données objectives), l'évaluation des éléments à disposition.

Dans le monde de l'écoute, le genre de l'enquête n'est pas très fréquent, dans la mesure où il se fonde sur des éléments que les personnes doivent percevoir, et que la vue est depuis toujours le canal préférentiel de la perception. Pour réaliser une enquête audio efficace, il est nécessaire que les éléments en question soient liés à l'écoute (comme des conversations téléphoniques, des enregistrements audio de conversations ou d'évènements, des bruits de l'environnement) ou liés à de l'écrit oralisé (comme des textes, des transactions monétaires, des réglementations).



#### “Case #3 – Belt Buckle”

de Starlee Kine – Gimlet Media, USA, 2015

Un documentaire sonore dans lequel la personne qui raconte l'histoire est en train de chercher le propriétaire d'une vieille boucle de ceinture qui a été trouvée dans la rue par un jeune. Pendant sa mission, Starlee Kine cherche des indices et des preuves, en essayant de résoudre le mystère.

- |          |  |
|----------|--|
| <b>S</b> | Possibilité de rendre au public la solidité d'une réalité objective (une nouvelle réalité) ; |
| <b>W</b> | Travail de recherche long et approfondi, rareté dans le domaine du documentaire sonore ;     |
| <b>O</b> | Répondre aux exigences du public de découvrir quelque chose qu'il ne connaissait pas ;       |
| <b>T</b> | Si l'enquête n'est pas rigoureuse, le public n'en reconnaît pas la validité.                 |

Le SWOT box est une liste explicitant de façon schématique les forces, faiblesses, opportunités et risques (de l'anglais strengths, weaknesses, opportunities and threats) d'un certain type d'approche.

**Si l'objet de l'enquête constitue une hypothèse sur la réalité**

Il existe des aspects de la réalité qui ne sont pas perçus par les organes des sens. Ce sont des aspects du partage de la vie quotidienne entre individus. Ils n'ont pas de dimension physique, mais existent à l'intérieur d'une logique sociale et culturelle partagée par un groupe humain. Nous pouvons toutefois en observer concrètement les conséquences. Pensons par exemple à des mots comme « responsabilité », « discrimination » ou « bien-être », qui ne se réfèrent pas à des choses perceptibles à travers les organes sensoriels (nous ne pouvons pas dire « Tu peux me passer le « bien-être », s'il te plaît ? »). Nous pouvons cependant en voir, entendre et toucher les conséquences.

Notre documentaire aura donc comme point de départ notre hypothèse sur la réalité, ce que nous pensons et supposons, parce que nous en percevons les conséquences. Dans ce cas, notre documentaire sera un **reportage**.

Il est important de savoir distinguer si l'objet de l'enquête existe indépendamment de notre observation (il est alors adapté à une enquête) ou s'il constitue une hypothèse sur la réalité (il est alors adapté à un reportage). Si notre objet est le bien-être physique, notre enquête devra fournir les éléments de mesure nous permettant d'évaluer l'état de santé physique en question. Si au contraire nous voulons faire un documentaire sur le « bien-être » en général, nous devons tout d'abord expliciter ce que nous entendons par « bien-être », puis préciser les éléments étayant notre argumentation. D'autres auteurs pourraient rapporter les mêmes conséquences à d'autres hypothèses ; il est donc nécessaire de ne rien considérer comme acquis, puisque de la rigueur et de l'exhaustivité de notre argumentation dépendra la valeur de notre travail.

A l'intérieur de ce type de documentaire, on emploie principalement des formes narratives comme l'opinion, la possibilité, la confrontation entre les éléments à disposition.

Le reportage est sans aucun doute le genre le plus pratiqué dans le documentaire sonore. Il permet de faire connaître une réalité qui normalement ne serait pas accessible, comme par exemple la vie se déroulant sur des terres lointaines (reportage de voyage) ou des événements ayant eu lieu en d'autres époques (reportage historique). Au fondement de ces documentaires se trouve toujours « l'hypothèse » de l'auteur : un documentaire sur le bien-être des filles-mères au Népal ne pourra avoir la prétention de dire la « vérité absolue » sur ce thème, mais sera un compte-rendu de la réalité partant du point de vue spécifique de l'auteur.

**“American Heaven”**

de Sanda Htyte, USA, 2012

Il fait partie de la série de documentaires « Radio Rookies », réalisés par des lycéens et s'adressant aux jeunes du même âge. Dans cet épisode, Danielle raconte le « rêve américain », de son point de vue. Après avoir fait ses adieux à sa mère, elle part du Congo avec son père et sa belle-mère. Une fois aux Etats-Unis, le père abandonne sa famille, sa femme perd son emploi, et ils finissent dans le circuit des refuges pour sans-logis. Son parcours l'amène à se confronter avec sa famille et ses camarades d'école, à la recherche d'une place dans la structure sociale qu'elle apprend peu à peu à connaître.

- S** C'est le genre le plus simple à réaliser ; il comporte un travail de conception et planification relativement réduit ;
- W** Les points de vue changent et évoluent, par conséquent les reportages vieillissent assez vite ;
- O** C'est le genre le plus demandé par le public et les radios ; il stimule discussions et débats ;
- T** Il illustre une opinion, et ne prétend donc pas fournir des éléments objectifs, mais des hypothèses.

### Quand l'objet d'enquête est une réalité que nous créons

La réalité peut aussi fournir des points de départ que l'auteur décide de combiner pour créer un nouveau scénario, encore inexistant. L'auteur ici devra décrire les éléments de la réalité qu'il prend pour point de départ de son observation, puis agir directement pour « changer le cours de l'histoire », pour créer une nouvelle réalité. Dans ce cas, notre documentaire sera un **documentaire conceptuel**.

À l'intérieur de ce type de documentaire, on emploie principalement des formes narratives comme la description, la proposition, les anticipations de scénarios possibles, et les considérations faites à la lumière de tous les éléments à disposition.

Le documentaire conceptuel s'est récemment développé, en concomitance avec la diffusion d'émissions radiophoniques sur internet. Le succès d'un documentaire conceptuel dépend de la mesure dans laquelle l'objectif que l'on s'est donné répond à une exigence du public : l'auditeur doit sentir également l'exigence du changement proposé.



### "Parents to an Execution" de David Isay, USA, 2003

Bref documentaire croisant les interviews des parents d'une victime d'homicide et de la mère du garçon qui l'a tué et va être jugé. De cette façon, l'on rend possible une rencontre qui n'aurait jamais pu avoir lieu entre les parents des deux garçons.

- S** Il modifie les réalités critiques de départ;
- W** Il requiert une conception et une planification attentives;
- O** Le public écoute parce qu'il veut savoir « comment ça va finir »;
- T** L'objectif proposé doit répondre à une exigence du public.

## 1. QU'ENTENDONS-NOUS PAR DOCUMENTAIRE SONORE ?



La frontière entre les trois procédés d'observation de la réalité est très subtile et l'efficacité du documentaire pourrait être compromise par des glissements d'un genre à l'autre. Parfois l'on tend à clore un reportage par une opinion exprimée de façon absolue, en disant en quelque sorte « c'est la vérité ». Mais ce type de conclusion, caractéristique du genre de l'enquête, requiert des preuves visibles ou écoutables qui amènent le public à partager notre sentiment de « vérité ». Dans le reportage conceptuel, au contraire, il est important de rappeler que la réalité que nous proposons au public est tout à fait inédite.

### 1.4 LE RÔLE DE L'AUTEUR DANS LA COMMUNAUTÉ

Nous avons vu qu'un documentaire est un procédé d'observation de la réalité. Il doit permettre au public de connaître quelque chose qu'il ignorait, d'approfondir un thème connu seulement en partie, ou de se confronter à des aspects inédits de la réalité.

Ce « quelque chose » sera notre objet d'étude, c'est-à-dire cette portion de réalité sur laquelle nous concentrerons notre attention et que nous tenterons d'observer grâce aux techniques et aux connaissances dont nous disposons.

À la fin, nous présenterons à la communauté les résultats de notre recherche. Si nous avons été rigoureux dans notre méthode d'observation, nous offrirons au public la possibilité de connaître quelque chose de nouveau. Autrement, notre rôle pourrait être jugé de « peu de valeur » : à quoi peut servir une recherche sur ce qui est déjà connu ?

Voici quelques principes utiles afin que notre travail de documentaristes radiophoniques puisse être reconnu utile et nécessaire par le public :

- l'objectif d'un auteur est de restituer à la communauté une observation de la réalité ;
- pour l'auteur, le divertissement du public n'est jamais l'objectif final, mais une stratégie pour atteindre l'objectif final ;
- un documentaire doit être utile au public pour connaître un thème, se former une opinion ou imaginer la possibilité d'un changement ;
- l'auteur doit réaliser un documentaire pour observer quelque chose qui n'a pas encore été observé, ou selon une modalité inédite.



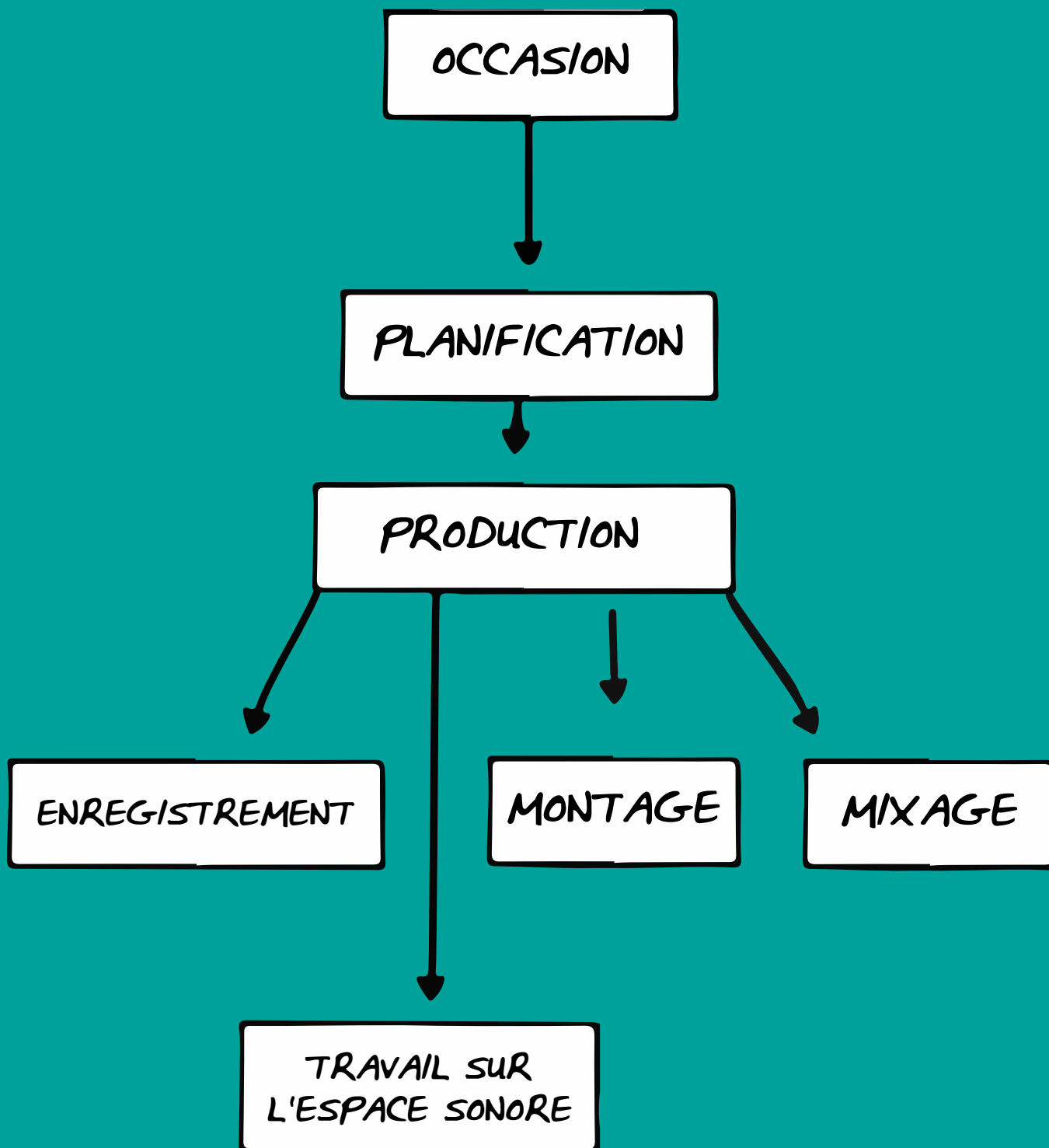
## 2. L'ANALYSE DE L'OCCASION

Notre documentaire commence à prendre forme à partir du moment où se crée l'occasion de sa réalisation, qu'elle soit une initiative personnelle ou une commande. Avant de se lancer dans la phase de production, il est utile de faire une analyse de l'occasion, afin de prendre les bonnes directions :

- **La commande éditoriale** : dans la plupart des cas, l'occasion à l'origine d'un projet est le moment où un éditeur (une radio, un journal, un site internet) nous demande de réaliser un documentaire. Dans ce cas, nous avons deux interlocuteurs : notre éditeur, qui nous soumet un certain nombre de requêtes, et le public, qui, comme nous l'avons vu, a l'exigence de connaître quelque chose de nouveau. Il est important, dans la phase de conception du projet (voir chap. 2.1) de tenir compte de ces deux contraintes.
- **La motivation personnelle** : nous pouvons commencer un documentaire sans avoir reçu de commande, si nous sentons la nécessité d'approfondir un thème, parce que nous voulons « nous mettre à l'épreuve », parce que nous pensons qu'un éditeur pourrait être intéressé à l'acquérir, ou parce qu'il y a un concours auquel nous voulons participer. Dans ce cas, la phase de conception du projet sera extrêmement importante, notamment la rédaction du projet. L'initiative personnelle est souvent alimentée par un enthousiasme et une implication qui doivent être canalisés. Un documentaire n'est pas seulement une idée, mais sa réalisation concrète, et nécessite par conséquent une planification précise afin de ne pas se retrouver à mi-chemin sans savoir comment continuer ou sans posséder les ressources nécessaires à la conclusion du travail.
- **Le financement / le concours** : certaines occasions sont offertes par des institutions, associations, ONG ou instituts de recherche, qui insèrent dans leurs projets l'utilisation de documentaires sonores. Contrairement à la commande éditoriale, la mise à disposition de fonds ne vise pas un retour monétaire mais un retour utile en termes de recherche. Nous devons donc focaliser notre attention sur l'exigence de notre commanditaire, par exemple en lisant attentivement l'avis de concours et en cherchant à proposer un projet adhérent le plus possible à la demande. En outre, il est important de ne rien donner pour acquis: si un passage n'est pas clair, il est nécessaire de demander des explications au concepteur du projet. Il est difficile de trouver des avis de concours ou des financements spécifiquement consacrés à la production radiophonique. Nous devons donc souvent trouver nous-mêmes les contextes où proposer un documentaire sonore comme outil de documentation, de recherche et de communication.



Rappelons que nous sommes auteurs, et que notre travail ne consiste donc pas seulement à attendre une occasion. Si nous ne recevons aucune commande, nous pouvons nous proposer auprès d'organisations et associations, en illustrant les potentialités de l'utilisation de documentaires audio.





## 3. LA CONCEPTION ET LA PLANIFICATION DU PROJET

La phase de conception et planification est importante parce que c'est le moment où nous définissons le contenu du documentaire, ce qui sera écouté. Dans ce petit guide, nous approfondirons cette phase pour différentes raisons. Tout d'abord, cette phase est généralement négligée, tant par les auteur(e)s de documentaires sonores que par ceux qui enseignent la technique du documentaire. C'est pourtant la phase de conception et planification qui détermine la réussite d'un documentaire. Cette phase permettra d'orienter la recherche sans se laisser submerger par la réalité que nous voulons observer.

### 3.1 LA DÉFINITION DE L'OBJECTIF

Le premier élément à définir pour notre projet est l'objectif.

La question que nous devons nous poser est : « Que voulons-nous que le public connaisse, qu'il ignorait avant notre travail ? »

Cet objectif sera notre phare durant toute la production, notre point de repère lorsque nous devons choisir entre le matériel à conserver ou à écarter. Un « truc » consiste à écrire l'objectif sur une seule page, et de le mettre en évidence sur notre plan de travail afin de ne jamais le perdre de vue.

**C'est notre objet d'enquête qui dirigera notre objectif**, orientant les méthodes d'observation de la réalité (voir 1.2) et définissant ainsi le parcours de notre documentaire sonore.

**Enquête** : si notre documentaire est une observation des aspects existants de la réalité, à la fin nous devons avoir fourni des éléments nouveaux et partageables sur notre objet d'enquête. L'objectif générique d'une enquête est de fournir des données observables (mesures, preuves, expériences empiriques) relativement à l'objet de notre documentaire.

**Reportage** : si notre documentaire est la vérification d'une ou plusieurs hypothèses sur la réalité (argumentables mais non mesurables ou démontrables), à la fin nous devons avoir fourni des éléments soutenant notre argumentation, mais aussi analysé et réfuté d'éventuelles antithèses. L'objectif générique d'un reportage est donc d'« argumenter une hypothèse / une théorie relativement à l'objet du documentaire ».

**Documentaire conceptuel** : si notre documentaire est l'observation d'une réalité se générant à l'intérieur du processus d'observation, à la fin nous devons offrir au public un nouvel aspect de la réalité, auquel notre travail a contribué. L'objectif générique d'un documentaire conceptuel est de promouvoir une réalité spécifique relativement à l'objet du documentaire.

## 3.2 LA RECHERCHE

Une fois décidée la portion de réalité à observer, l'objet de notre étude et la direction de notre travail (définition de l'objectif), commence la partie consacrée à la recherche.

Cette dernière est un passage fondamental du projet dans la mesure où elle nous permet de connaître à fond le thème que nous traitons, nous offrant ainsi un plus vaste choix de directions à prendre. Quelques manières d'effectuer une recherche sont :

- La recherche sur internet : un bon instrument pour acquérir une information de base sur le thème ; il toutefois est nécessaire d'approfondir par d'autres moyens, car les informations publiées ne sont pas toujours fiables ;
- Consultation de publications universitaires : certains textes ne se trouvent pas en librairie ou en bibliothèque, mais peuvent avoir été publiés dans le cadre de projets de recherche universitaires, institutions, fondations et associations. Souvenons-nous de vérifier aussi les archives télématiques : de plus en plus de travaux sont publiés en ligne ou archivés sous un format numérique ;
- Consultation de manuels scolaires ou universitaires : ils fournissent quelques garanties supplémentaires par rapport à internet, comme par exemple la source exacte et l'auteur ; en outre, le texte aura généralement été révisé par la maison d'édition ;
- Consultation de la presse : gardons à l'esprit toutefois que la rapidité des temps d'impression actuels conduit souvent à commettre des erreurs qui sont ensuite rectifiées : il est donc important de contrôler une information sur une période suffisamment étendue, afin de confronter les différentes versions des faits ;
- Les conversations informelles « *off the record* » : nous pouvons avoir des conversations informelles avec des personnes connaissant le thème de notre documentaire, afin de recueillir informations, opinions ou considérations. Ce ne sont pas les interviews que nous utiliserons dans notre documentaire, mais certaines confrontations seront utiles à notre recherche.

	OBJET D'ENQUÊTE	OBJECTIF	MODALITÉS NARRATIVES	TEMPS DE LA NARRATION
<b>ENQUÊTE</b>	Aspects de la réalité avec lesquels nous pouvons interagir à travers les organes sensoriels.	Fournir des données d'observation relatives à l'objet d'enquête.	Relations de cause à effet, confrontation, jugements, évaluations.	Du temps présent au temps passé.
– <b>Case #3 – Belt Buckle</b>	Qui est le propriétaire d'une boucle de ceinture trouvée dans la rue.	Fournir des détails d'observation sur l'aspect physique, le nom et l'adresse du propriétaire de la boucle de ceinture.	Analyse des preuves trouvées et des témoignages recueillis, visite des endroits pour voir de ses propres yeux.	De l'histoire d'un ami à quand la boucle de ceinture a été perdue.
<b>REPORTAGE</b>	Théories sur les aspects avec lesquels nous ne pouvons pas interagir à travers les organes des sens, mais dont nous vérifions les possibles conséquences (comme par exemple les concepts de responsabilité, bien-être, discrimination).	Argumenter une théorie / hypothèse relativement à l'objet de l'enquête.	Opinions, comparaisons, possibilités.	Le temps présent.
– <b>American Heaven</b>	Le modèle d'accueil et la gestion sociale des immigrés aux Etats-Unis.	Argumentation de l'hypothèse selon laquelle le modèle américain peut générer discriminations et difficultés pour les citoyens arrivant d'autres pays.	Présentation de son opinion personnelle (America is Heaven? Oh no!). Confrontation avec ses camarades de classe et avec son frère.	Description et analyse de sa vie quotidienne.
<b>DOCUMENTAIRE CONCEPTUEL</b>	Quelque chose qui commence à exister au fil du documentaire (une relation, une prise de responsabilité, une proposition).	Promouvoir une réalité relativement à l'objet d'enquête.	Description, propositions, considérations, anticipations.	Du temps présent au temps futur.
– <b>Parents to an Execution</b>	Relation entre les parents de la victime et les parents de l'auteur du crime.	Promouvoir l'interaction (question / réponse) entre les deux parties.	Description des enfants par les parents, anticipation de ce que l'on pourrait faire le jour de l'exécution, proposition de ce que l'on devrait dire à son fils avant son exécution.	Description du temps actuel, juste avant l'exécution, et anticipation de ce qui pourrait arriver durant l'exécution.



Étant donné que nous réalisons un documentaire sonore, il est utile d'enregistrer également la phase de recherche : les entrées en bibliothèque, les recherches de documents imprimés, les appels téléphoniques et tout ce que nous croisons sur notre parcours. Même dans les contextes informels, nous demandons à notre interlocuteur si nous pouvons enregistrer la conversation.

### 3.3 LA PLANIFICATION

Un autre aspect important de l'élaboration du projet est la planification chronologique des étapes de notre travail. Avoir un planning nous permet de ne pas nous perdre dans un projet qui accapare tout notre temps, avoir des échéances à communiquer à nos commanditaires et surtout faire une évaluation du coût de production (comme nous verrons au chapitre suivant).

Les éléments à définir dans la construction du planning sont :

- La recherche, en tenant compte des lieux où elle sera effectuée, afin de prévoir également les déplacements ;
- Les interviews, en prenant à l'avance des rendez-vous précis et en calculant les temps de déplacements. Il vaut mieux construire un agenda relativement flexible, dans l'éventualité où une interview se prolonge au-delà de la durée prévue, ou qu'il soit nécessaire de recharger les batteries de nos équipements audio ;
- La « *road map* » : chercher les adresses, imprimer les cartes, trouver les lieux et services environnants qui pourront être utiles (pour manger, dormir, se refournir) ;
- Enregistrement des sons : notre documentaire ne sera pas seulement composé d'interviews ; il est donc nécessaire de calculer les temps d'enregistrement des sons. Souvent, au terme d'une interview, il faudra enregistrer des sons spécifiques (l'ouverture d'une porte, le bruit d'une chambre, l'ajustement d'une horloge), et il peut arriver que l'on se rende sur le terrain exclusivement pour enregistrer les atmosphères sonores ;
- Les temps de réécoute : chaque minute enregistrée devra être réécoutée afin de sélectionner la section qui nous intéresse. Si nous enregistrons des interviews très longues, il faudra beaucoup de temps pour les réécouter ;
- Le montage, mix et mastering : le calcul de ces temps dépend du degré de compétence de l'auteur ou du technicien pour le logiciel de montage utilisé.



Si nous avons une échéance à respecter, il est utile d'établir un agenda qui prévoie la livraison du documentaire quelques jours avant la date limite. D'un côté, cela nous garantit un temps supplémentaire en cas d'inconvénient, de l'autre, nous aurons quelques jours pour laisser « reposer » notre travail afin de le réécouter « à froid », et d'évaluer les dernières modifications éventuelles avant la remise définitive.

## 3.4 LE BUDGET

La prévision du budget est la phase la plus délicate et importante de la planification du projet. Elle nous permet de donner une valeur économique à notre travail, et bien souvent la prévision des coûts que nous devons soutenir fait la différence entre un documentaire fini et un documentaire abandonné au milieu.

Les principaux éléments déterminant le budget sont :

- **L'équipement** : lequel utiliserons-nous ? Devrons-nous l'acheter ou pourrons-nous l'emprunter ? S'il est loué, le coût doit être calculé à l'intérieur d'un projet donné ; si l'on décide au contraire de l'acquérir, il faut tenir compte que le coût sera amorti au cours des prochains documentaires ;
- **Voyages / hébergement** : les frais de déplacement pour faire une interview (trains, avions, essence, location de véhicules) et les frais d'hébergement éventuels ;
- **Repas** : où mangerons-nous, quel plafond de dépenses nous donnons-nous pour les déjeuners et dîners à l'extérieur ?
- **Frais de représentation** : pour construire un réseau de relations avec ses interlocuteurs, il est parfois nécessaire d'affronter des dépenses extraordinaires, comme un présent pour ne pas arriver les mains vides, un déjeuner, un voyage. Ou encore, il peut être nécessaire d'acheter des vêtements adaptés à certains contextes.
- **Frais d'usage** : souvenons-nous de calculer les frais de téléphone, internet, électricité, location d'un bureau, relativement au temps prévu pour la production du documentaire ;
- **Support audio** : gardons à l'esprit que le commanditaire peut nous demander une ou plusieurs copies du documentaire sur CD ou clé USB, ou même souhaiter conserver tout le matériel utilisé pour le travail sur son disque dur ;
- **Diffusion** : enregistrement de sites internet, acquisition de droits d'auteur, équipements pour la réalisation d'éventuels supports vidéo, ou pour déléguer certaines phases de la promotion à des tiers ;
- **Autres** : nous calculons dans le budget un pourcentage consacré aux dépenses imprévues (frais de bureau, expéditions, etc.).

## 3.5 NETWORKING

C'est un des aspects de l'élaboration du projet auquel nous, auteurs contemporains, devons accorder plus d'attention et continuellement perfectionner.

Le développement du réseau de relations, ou « networking », peut faciliter la réalisation et la diffusion de notre travail. Il sert, en substance, à avoir le plus de personnes possibles « de son côté » en cas de difficulté ou d'obstacles durant la réalisation du projet.

L'activation d'un réseau peut comporter :

- **Contacter des associations ou des groupes informels s'occupant du thème central de notre documentaire** : ils peuvent constituer un allié sur le terrain, nous aider à entrer dans des lieux normalement fermés au public et trouver des personnes à interviewer ;
- **Établir une relation avec la personne que l'on veut interviewer** : il est très important de ne pas donner l'impression de « voler » les histoires personnelles. Par conséquent, avant d'allumer son micro, il est préférable de faire connaissance avec la personne à interviewer et de partager l'objectif de son travail, de sorte que la personne soit plus disposée à s'ouvrir durant l'interview ;
- **Établir une relation avec les personnes proches de la personne à interviewer** : parfois l'interviewé, surtout dans le cas d'histoires délicates affrontant des thèmes personnels, pourrait avoir besoin du soutien de ses proches. Il est donc utile de se connaître et de partager avec eux aussi l'objectif de notre projet ;
- **Établir une relation avec des personnes ayant leurs racines sur le territoire** : c'est un bon point de départ pour connaître des noms, des anecdotes, des histoires, et surtout être présentés et recommandés aux possibles interviewés par une personne de confiance ;
- **Établir une relation avec les personnes qui peuvent être impliquées dans la diffusion de notre documentaire** : il est utile d'impliquer dans le projet toutes les organisations qui s'occupent déjà de notre thème et qui pourraient utiliser les documentaires sonores dans leurs campagnes : ONG, associations de la société civile, agences des Nations Unies, les interviewés eux-mêmes, les agences de presse, des journalistes radio et experts du secteur. Naturellement, ces personnes nous aideront seulement si le résultat est de qualité, mais il est utile de les contacter durant l'élaboration du projet, et non seulement une fois le documentaire achevé.



L'activation du réseau de relations sert à simplifier le travail sur le terrain. Nous pouvons parfois nous trouver en désaccord avec les propos d'une personne avec qui nous cherchons à établir une relation, et nous pourrions céder à la tentation d'entrer en conflit. Mais notre travail n'a pas besoin d'obstacles avant même d'être réalisé. Souvenons-nous donc que le moment où nous dirons ce que nous pensons sera uniquement celui où notre documentaire passera à l'antenne : à ce moment-là, nous proposerons au public notre vision de la réalité.

## 3.6 LA DIFFUSION

La diffusion est un autre aspect dont l'auteur doit se soucier. Si, une fois fini, personne n'a le moyen d'écouter notre documentaire, c'est comme si nous n'avions rien fait. Aujourd'hui, chacun peut posséder une radio ; élaborer les stratégies de diffusion de notre travail est fondamental pour le distinguer du reste des produits proposés au public. Indépendamment du fait qu'il soit diffusé à la radio, en podcast, sur internet ou en écoute publique, l'auteur est principalement responsable de la diffusion du documentaire. Les conseils qui suivent naissent des premières expériences existant dans ce domaine, et ne prétendent donc pas à l'exhaustivité.

Il est important de savoir imaginer de nouvelles approches et d'expérimenter de nouvelles voies :

- La modalité de diffusion dépend du documentaire : il n'existe pas de stratégie standard ni de règle valable pour tous les cas et à toutes les époques (« il faut faire une page Facebook », « il faut utiliser Twitter », etc.). Ce sont le thème et le style de l'auteur qui dicteront les stratégies de diffusion, au cas par cas ;
- Ne pas tomber dans la tentation du « public cible » : nous produisons un documentaire pour un public de tout âge, éducation ou milieu social. Lorsque nous élaborons une stratégie de diffusion, souvenons-nous donc que nous devons trouver le moyen de toucher le plus large public possible. Souvent un éditeur peut commander un projet pour un public spécifique, par exemple pour un jeune public ; dans ce cas, notre tâche est de lui assurer que le documentaire sera adapté à un jeune public, mais en même temps de le surprendre en réalisant un documentaire qui intéresse également des publics d'âges différents ;
- La radio s'écoute : le point fort de l'écoute est de laisser le regard libre. Parfois il peut être utile d'utiliser images ou vidéos afin de promouvoir notre documentaire, mais nous devons garder à l'esprit qu'il restera avant tout un produit « audio », fait pour être écouté ;
- Documenter le documentaire: durant la phase de production, il est utile de conserver une trace (audio, photo, vidéo) du travail réalisé : montrer « comment on a travaillé » pourrait éveiller la curiosité sur le contenu du travail lui-même ;
- Reconnaissance et facilité de contact : un des canaux importants de diffusion de notre travail est le bouche-à-oreille. L'auditeur qui veut promouvoir notre travail doit pouvoir le localiser facilement : indexation sur les moteurs de recherche, lien internet fonctionnel, simplicité de l'interface du player, titres clairs dans les podcasts, sont des aspects utiles à la bonne diffusion de notre documentaire, qui doivent être particulièrement soignés. De même, il est important de pouvoir être contactés facilement : n'oublions pas d'indiquer une adresse email chaque fois que nous publions ou diffusons notre travail ;
- La promotion à travers les promoteurs : si une personne est préposée à la promotion et au service de presse (par exemple dans le cas d'une commande éditoriale), ne donnons pas pour acquis qu'elle le fera exactement de la façon que nous souhaitons. Il est utile d'établir un échange dès le début afin de ne pas être déçus par la suite. Mettons-nous en contact avec le service de presse durant la réalisation du documentaire, partageons les stratégies de diffusion, cherchons à faciliter son travail. De cette façon, notre documentaire ne sera pas « une chose à promouvoir parmi tant d'autres », mais un projet partagé ;
- Le service de presse : sans entrer dans les règles de mise en place d'un service de presse, la seule chose à rappeler est que notre travail pourrait intéresser aussi bien une personne qui s'occupe de radio en général (même si elle n'est pas directement intéressée par le sujet traité), qu'une personne qui s'occupe du thème de notre documentaire (même si elle n'a jamais eu l'occasion de se confronter à un documentaire sonore).



SAMPLER VOL

MOT  
LOW

MOT  
LOW

MOT  
LOW

LOW

LOW

LOW

UE

2

-



# 4. LA PRODUCTION

## 4.1 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 sonore : ci de suite, nous illustrerons les notions de base nécessaires pour effectuer vos premiers enregistrements.



Si vous souhaitez approfondir l'étude des techniques et procédés de l'enregistrement sonore, nous vous recommandons un des manuels les plus complets sur la question : Huber, David M., Runstein, Robert E., *Modern Recording Techniques*, Butterworth – Heinemann, 1995.

### 4.1.1 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 et 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.

Avec la prolifération des lecteurs Mp3, plusieurs entreprises 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 ses besoins et être attentifs à ses caractéristiques techniques. Par exemple :

- l'enregistreur a-t-il des connecteurs XLR pour les micros externes ?
- quel type d'alimentation utilise-t-il et quelle est l'autonomie de la batterie en phase d'enregistrement ?
- quelles sont les caractéristiques du microphone interne ?
- Avant d'acheter un enregistreur, il est utile de consulter les avis sur internet, sur les sites de production radiophonique tels que [transom.org](http://transom.org) or sur YouTube.

## 4.1.2 Le choix des micros

Plusieurs enregistreurs numériques portatifs, notamment 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. Si vous souhaitez avoir simplement plusieurs choix sonores (mono pour les voix et stéréo pour les sons) dans ce cas un enregistreur sonore suffit amplement.

Il n'est pas facile de choisir un micro parmi la grande variété de produits proposés sur le marché. Nous devons tenir compte des caractéristiques techniques adaptées à nos besoins et satisfaisant nos exigences de qualité sonore. Nous tenterons d'indiquer les besoins courants d'un documentariste sonore et le genre de micro nécessaire selon les situations qui pourraient se 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.

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 phase.

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 d'un 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 stéréo, 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.



L'annulation de phase est un phénomène sonore qui peut se produire quand deux ondes sonores de la même largeur atteignent la capsule à deux moments différents, en provoquant ainsi la modification ou l'annulation du son.

### 4.1.3 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.

Aujourd'hui, la plupart des enregistreurs offrent 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.

#### 4.1.4 Le casque

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'un casque audio, qui soit de préférence assez large pour couvrir complètement l'oreille afin de l'isoler des sons environnants.

Le casque est essentiel durant les phases de montage et de mixage, surtout si nous travaillons dans des environnements non professionnels. Le casque nous permettra d'écouter les enregistrements quelles que soient les qualités acoustiques de la pièce où nous nous trouvons.

## 4.2 TRAVAILLER SUR L'ESPACE SONORE

Comme nous l'avons expliqué dans la première partie du manuel, l'espace sonore se compose de trois éléments : la musique, les bruits et la voix. 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.

### 4.2.1 La voix

#### **La voix dans les documents d'archives**

La séquence vocale peut être une voix provenant d'un document d'archive, par exemple une conversation téléphonique, ou l'enregistrement d'un journal radio, 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 s'assurer de la qualité du document. Même si internet est une énorme source de matériel sonore, souvent la qualité de ces documents est très faible. 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 en ajoutant des effets spéciaux. Ils peuvent aussi être insérés dans les sons ambiants.

#### **L'interview**

Nous pouvons interviewer une personne commune, un témoin particulier ou un expert du sujet traité par le documentaire sonore.

Il y a plusieurs façons de préparer une interview, et chaque auteur ou journaliste a sa propre méthode 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 autre chose à faire et pensent à leurs problèmes personnels. Ils se retrouvent face à un micro souvent assez volumineux et intimidant. La première chose qui leur vient à l'esprit est que leur réponse sera entendue par beaucoup de monde, 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.

### **L'interview avec des informateurs clé**

Les interviews avec des informateurs clé 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.

Par rapport 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 limite temporelle. Il est facile d'établir un dialogue intime avec l'interviewé comme s'il n'y avait pas de micro. En effet, durant l'interview, la personne peut facilement oublier l'existence du micro pour 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'interviewé : il faut lui expliquer le projet et ses objectifs en atténuant les détails qui pourraient l'amener à refuser l'interview.

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

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

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

Chaque auteur est, dans la vie quotidienne, un individu avec une histoire personnelle, des opinions et des points de vue. Pour interviewer un témoin, il faut oublier toutes nos considérations personnelles. Notre but est de décrire 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 légitime comme n'importe quel autre témoignage, même si nous ne partageons pas son avis. 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.

### **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 se sont des informateurs clé car ils ont

consacré leur vie à un problème. D'un autre côté, nous supposons qu'ils possèdent des connaissances liées 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.

### **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 l'utilisent abondamment. D'autres 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 en fonction de son efficacité plutôt que selon nos goûts personnels.

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 la voix 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, la voix narrante peut être utilisée 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, en résumant ainsi les parties éliminées par un récit.

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 le 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 expliquant la réglementation en vigueur pour une situation donnée, chaque section devra être enregistrée par la même voix.

## 4.2.2 Sons ambiants

### Sons ambiants

En phase d'enregistrement, il est essentiel de recueillir un certain nombre de sons ambiants, simples ou panoramiques. En phase de montage, ce sont ces bruits qui formeront la « bande originale » de notre documentaire.

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 est recommandé d'enregistrer des sons ambiants en stéréo pour pouvoir les utiliser plus tard comme fond sonore de 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 de la voix narrante.

Il est aussi très utile d'enregistrer des passages qui pourraient de prime abord sembler superflus, par exemple l'arrivée sur les lieux où se déroulera une interview. De nombreux éléments, comme la descente de voiture ou les salutations et présentations peuvent être insérés à l'intérieur des dialogues et récits pour créer une atmosphère, ou peuvent être utilisés pour créer des intermèdes ou des pauses.

Les sons ambiants posent le « 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.

### Le silence

Le silence est aussi un son ambiant. Il ne s'agit pas ici de la « page blanche » de l'auteur radiophonique ou du néant de départ de la création, mais d'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.



## 4.2.3 La musique

La musique a un potentiel énorme dans 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.

### 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 plait » : 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.

### 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 : en effet, 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. Cela n'aura pas le même impact 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 clé 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 ayant 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.

### 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 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 représenter un environnement sonore, où quelqu'un chante ou joue d'un instrument, en tant que contenu informationnel à part entière.

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, avec ses symboles et règles, 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 soutient 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.

## 4.3 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 inexistants 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 être préférable de ne pas les effacer.

Au cours du montage, nous devons raisonner selon deux axes principaux : horizontal et vertical. Sur l'axe horizontal, nous avons la longueur et le rythme de notre documentaire. Sur cette ligne, quand nous sélectionnons ou coupons, nous opérons certaines juxtapositions. L'axe vertical, quant à lui, nous permet de travailler sur la profondeur du son, de mélanger les voix, les sons et les musiques.

Nous pouvons donc dire que l'axe horizontal se compose d'une séquence de moments sonores, tandis que l'axe vertical concerne la matière sonore de chaque moment singulier.

## 4. LA PRODUCTION



Le travail de montage requiert du temps et de l'entraînement ! Ne soyez donc pas frustrés si après les premiers essais le résultat final est complètement différent de ce que vous imaginiez. Vous aurez besoin d'au moins un an de pratique pour devenir un « monteur son » acceptable.

### 4.4 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 plugiciels d'égalisation 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.

En phase de montage et de mixage, il est bon d'avoir des ami(e)s ou collègues qui puissent nous donner leur impression sur le rendu sonore. 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.



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 un matériel de base le plus clair possible.

## 4.5 TRUCS ET ASTUCES

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

- avant l'enregistrement, assurez-vous que tous les appareils soient branchés ou chargés ;
- apportez toujours des batteries de rechange pour vos appareils ;
- assurez-vous d'avoir assez d'espace de mémoire à disposition ;
- apportez toujours des cartes mémoire supplémentaires ;
- lorsque vous enregistrez à l'extérieur, assurez-vous d'avoir une protection anti-vent et utilisez un casque ;
- écoutez toujours vos enregistrements avec un casque, ne vous fiez pas à vos oreilles ;
- lorsque vous utilisez un micro mono lors d'enregistrements externes, n'oubliez pas d'enregistrer les sons ambiants en stéréo sur place ;
- lorsque vous enregistrez en mouvement, gardez toujours une main libre pour déplacer les objets qui barrent votre chemin, 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 ;
- avant de commencer une interview, assurez-vous que votre appareil enregistre et qu'il n'est pas en attente ;
- si vous faites une interview autour d'une table, demandez à l'interviewé de ne pas heurter la table avec ses mains ;
- quand vous finissez votre journée de travail, sauvegardez immédiatement vos enregistrements sur 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 ;
- au début d'une interview, souvenez-vous toujours de demander à l'interviewé de donner ses noms, prénoms, et sa profession ou position ;
- évitez de vous référer à des images qui ne peuvent pas être entendues ;
- souvenez-vous qu'un fichier audio standard est de 16 bit 44.1 KHz ;
- certains appareils permettent d'enregistrer deux pistes simultanément : l'une au niveau adapté à la séquence, l'autre à un niveau réduit de 20db. Cela peut s'avérer extrêmement utile en cas de pics et déformations ;
- à la fin de chaque journée, dès le premier schéma et jusqu'au mixage final, faites toujours une copie de sauvegarde de votre projet..



# PUBLIÉ PAR AIDOS EN 2016