

Rendre la parole: du reportage radiophonique à la fiction documentaire

Dominique Ducard

► **To cite this version:**

Dominique Ducard. Rendre la parole: du reportage radiophonique à la fiction documentaire. 2014.
hal-01160849

HAL Id: hal-01160849

<https://hal-upec-upem.archives-ouvertes.fr/hal-01160849>

Preprint submitted on 10 Jun 2015

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

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

RENDRE LA PAROLE :
DU REPORTAGE RADIOPHONIQUE A LA FICTION DOCUMENTAIRE

Dominique DUCARD
Université Paris-Est Créteil – CEDITEC

Les pieds sur terre est une émission diffusée chaque jour de la semaine de 14h30 à 15h sur France Culture. Elle est produite par Sonia Kronlund, journaliste, scénariste et documentariste à la radio et à la télévision. Comme toute émission de France Culture elle a sa page de présentation sur le site de la radio, avec les enregistrements disponibles en podcasts pendant une année.¹ Présentée dans la catégorie documentaire, chaque émission est un reportage radiophonique qui donne la parole à des « gens de peu » ou « gens d'en bas », comme ils sont parfois qualifiés, ainsi que le rappelle l'argumentaire de la page du site. Il s'agit, contrairement à ce qui se fait quand cette parole est parfois l'objet d'un recueil, à titre de témoignage pour le journaliste ou de document pour le chercheur en sciences sociales, de la faire entendre dans son contexte situationnel, avec très peu d'interventions de la part du reporter, pour autant que le montage nous le laisse penser, et de ne pas la recouvrir par un discours d'interprétation. La technique du micro baladeur prend alors son sens d'être un moyen d'immersion dans un monde et un discours saisi sur le vif et suivi dans son cours.

« Nous voulons ici, est-il dit sur la page de présentation du site, modestement, tenter d'écouter sans analyser, de comprendre sans commentaire, d'ouvrir une petite fenêtre sur ce réel qui nous échappe ou qui nous parvient toujours formaté. Écouter ceux dont on commente abondamment les faits et gestes, aller sur leur terrain et y rester. »

Le choix des reportages est justifié par la volonté de privilégier les formes de résistance aux pouvoirs et aux discours établis, de révolte contre les oppressions, de lutte pour la vie, de résilience face aux malheurs et aux souffrances de l'existence, aussi les formes d'expression inavouables ou condamnables, non politiquement correctes, ou encore les formes de vie animées par la passion, motivées par des vocations ou des rêves d'enfants, ou encore des destins singuliers, des cas d'espèce et des curiosités, au

regard de ce que serait une normalité sans histoire. L'écoute, celle que l'auditeur modèle est supposé adopter, est faite d'une attention compréhensive, discrète, analogue à celle que les quelques questions du reporter laissent entendre et dont le bruit ambiant marque la présence.

De ces reportages-documentaires est né un ouvrage, à l'occasion des dix ans de l'émission (Kronlung, 2012). La productrice revient sur ses intentions et les principes qui guident son travail, en exposant les raisons et la matière du recueil publié avec 40 des quelques 2500 enregistrements diffusés depuis 2002. Le titre est éponyme de l'émission radiophonique, avec en sous-titre *nouvelles du réel*. S. Kronlund, dans sa préface, qualifie aussi ces nouvelles de « fictions documentaires » et « récits du merveilleux quotidien ». Elle les considère comme des « exercices d'admiration »ⁱⁱ pour « des gens simples que l'on dit ordinaires » et les place sous le signe d'une entreprise d'ordre éthique et politique. Soulignant la volonté de faire entendre des voix, elle déclare ainsi : « Ces “portraits de voix” reconstituent aussi fictivement un type de communication : ils impliquent la présence de l'autre, de celui qui parle et de celui qui écoute. Ils se situent dans une forme de dialogue qui, j'espère, devrait inclure le lecteur. » (Kronlung, 2002 : 29)

A partir des textes publiés, qui constituera notre corpus d'étude, nous nous intéresserons aux *figures de représentation* du monde créé par le texte, à travers les *traits* suivants : l'oralité transcrite et le parler ordinaire ; une altérité rapprochée ; les histoires de vie et la fiction du « réel ». La notion de *traits* est ici à rapporter au libre usage qu'en fait Barthes (2002) dans sa méthode d'investigation des textes, lors de son passage à une « sémiologie seconde », avec des commentaires interprétatifs présentés sous des rubriques nommées « traits » ou « figures », qui sont des mots-clés pour des « cases », des entrées pour un questionnement, et dont la pertinence est d'abord évaluée à première lecture puis réévaluée à l'analyse, dans le cadre théorique et opératoire du lecteur-analyste. Quand à la notion de *figure* elle renvoie à la relation établie entre une forme et son interprétation, par ce qu'elle donne à percevoir et à concevoir.ⁱⁱⁱ

A travers ces figures nous cherchons à mettre à jour le *rendu* d'une parole autre, habituellement inaudible dans l'espace public ou filtrée par sa médiatisation et ses modes de citation. Mais le syntagme verbal utilisé pour titrer cet article (*rendre la parole*) doit être compris dans un double sens : donner la parole à ceux qui ne sont pas

autorisées ou qui ne s'autorisent pas à la prendre dans un espace non restreint à leur sphère privée, familiale ou communautaire, et la restituer, par captation et transposition. Rendre la parole c'est alors redonner une parole perdue ou altérée, c'est aussi traduire et exprimer, au plus près de l'original, c'est encore la remettre à son détenteur, comme un dû, la radio se faisant porte-voix et médium. Seront ainsi examinées les formes d'une énonciation qui sont la trace d'un style de vie et d'un mode d'existence qu'un sujet, à la fois acteur et observateur de sa propre histoire, accepte de raconter et de dire à un autre et pour autrui, et dont le reportage sonore, mis par écrit, donne une image.

L'oralité transcrite et la parole ordinaire

Dans sa préface à une série de *Dialogues* diffusés sur France Culture et publiés par la suite sous le titre « De la parole à l'écriture » (Barthes, 1981), R. Barthes évoque ce qui se perd dans l'inscription de la voix parlée. Passent ainsi à la « trappe de la scription », « l'innocence » exposée dans la parole vive et immédiate, c'est-à-dire les flottements, hésitations, ignorances, complaisance, interruptions, ce qui fait la versatilité du moi social ; aussi ce qu'il nomme les « *explétifs* de la pensée », formant le « filé » du discours, avec les reprises, dénégations et enchaînements, à l'aide de « mais » ou de « donc » ou encore les « oui », « bon », « alors », « et bien », etc. ; de même pour « toutes ces bribes de langage – du type n'est-ce pas ? », lancées dans l'effort de maintenir l'autre à portée de discours.

Les émissions qui ont fait l'objet de la publication ne sont plus disponibles en podcasts et il n'est pas possible de les écouter en parallèle à la lecture des textes mais nous pouvons supposer que la transcription suit de près l'élocution, tout en respectant les normes conventionnelles de l'écrit (segmentation et ponctuation, orthographe). Sont ainsi notés graphiquement ce que Barthes nomme des « *explétifs* », qui ne sont pas des accessoires ou de simples appuis discursifs dans le cours de la parole mais des marqueurs linguistiques à triple fonction : (inter)subjective, référentielle, épimétalinguistique, comme nous le verrons avec quelques exemples. En nous situant dans la lignée de la linguistique de l'énonciation (A. Culioli) nous posons que toute acte d'énonciation est à situer dans un espace référentiel et intersubjectif, avec une relation entre un sujet (*ego*) et un autre, identifiable au premier (*alter ego*) ou mis à distance

voire écarté (*alius*). Dans le cours de son énonciation le locuteur-énonciateur manifeste une conscience, plus ou moins réfléchie, de son activité de langage, que nous qualifions d'épi-métalinguistique, caractéristique de l'*ajustement* opéré entre ce qui est dit et ce à quoi il est référé en le disant et entre l'énonciateur et le co-énonciateur. Nous ne développerons pas ici ces considérations théoriques, dont la pertinence, pour notre propos, apparaîtra dans le commentaire que nous ferons de certains textes.

Prenons ainsi ces quelques lignes, la locutrice évoquant, à son domicile, son histoire de vie et s'adressant au journaliste :

«Henriette : Vous regardez les coucous... Ah ! oui, ah ! oui ! Oh... C'est déjà vieux ça, hein. J'ai commencé à travailler j'avais pas treize ans. Je faisais des pendules et des coucous, et des montres. Oh ! oui... j'ai appris vite le boulot. Ils étaient étonnés, les chefs. Oh là (...) » (Les Pt^{iv} : 33-34)

Ce que l'on met dans la classe hétérogène, morphosyntaxiquement et sémantiquement, des interjections – étymologiquement l'interjection est un terme jeté entre deux éléments du discours – est difficilement interprétable hors contexte et sans la modulation prosodique. L'interjection est habituellement considérée comme une marque d'affect. Du point de vue énonciatif, elle relève de la modalisation, plus précisément de la valuation par l'énonciateur de ce qui est dit, en émettant une appréciation subjective, pour lui-même et pour autrui, par réaction ou anticipation. Ainsi le « Ah ! oui » réitéré survient quand la locutrice remarque que son interlocuteur observe la pendule, ce qui induit, par association, le souvenir de son emploi passé ; ce qui pourrait se gloser par : « à propos de ce que vous regardez là c'est vrai que j'ai travaillé autrefois dans la fabrication de pendules ». Le « Oh » qui suit enchaîne avec un commentaire, à l'accent nostalgique, interprétable ainsi : « pour ce qui concerne cet objet et ce qu'il rappelle, cela se situe dans un passé lointain ». La seconde occurrence de « Oh ! » avec « Oh ! oui... » est une confirmation de l'énoncé asserté qui suit, avec une valeur de validation : « pour sûr que j'ai appris vite le boulot », et la troisième « Oh là » est une boucle à valeur d'intensification de ce qui précède, équivalent à : « pour être étonnés les chefs étaient étonnés », c'est-à-dire que l'étonnement auquel il est fait référence est porté à un degré extrême. Quant au « hein », très fréquent à l'oral en français, il fait intervenir la relation du locuteur à ce qu'il dit et à autrui. Présentée par

les dictionnaires comme une interjection, ce « hein » correspondrait, sans sa graphie moderne, à *ahene*, *ahen* (XIIe-XIIIe s.), puis *hem* (XVe s.) et *heim* (XVIIe s.), dont l'origine serait le mot latin *hem*, employé pour répéter un énoncé mal entendu ou que l'on feint d'avoir mal compris, ou à expliciter un propos.^v

Le parti-pris de la transcription est ainsi de préserver à l'écrit les éléments interjectionnels affectifs qui sont des réactions subjectives à des représentations, en présence d'autrui.

« Ah ! moi j'aime bien m'amuser, j'aime bien, on fait des thés dansants, on va au bal, allez. Oh ! là, là, là ! Ah ! oui. Ah ! bah c'est que, attention ! Hein ! » (« Ginette et Loulou », Les Pt : 90)

Les registres du français parlé sont variés et la transcription s'efforce de garder la trace de l'oralité des constructions disloquées, hésitations, reprises, coupures. Certains textes se présentent dans un français normé dit standard, rarement dans un français affecté et soutenu comme dans l'exemple suivant :

« Barry de mon nom, Yacouba de mon prénom, je suis né officiellement en 1966, au Burkina Faso. Mais en réalité, je suis né dans une case au fin fond de la brousse, sans état civil précis. J'étais censé, comme tous les enfants peuls de ma génération, grandir derrière les vaches... Et quand je suis allé à l'école, il a bien fallu me déterminer un âge ! » (« Yacouba », Les Pt. : 339)

Le plus souvent la parole suit son déroulement, spontanée et sans contrôle, avec un relâché considéré comme « populaire ».

« Tony, un collègue, quoi, un mec sympa, la vingtaine, il parle pas beaucoup, par contre, il mange, quoi ! Alors pareil, il avait faim et il a pris trois patates, trois pommes de terre. Il les a épluchées, et il voulait les préparer pour les bouffer, quoi. Et puis bon, ce manager, il l'avait dans le collimateur. » (« Le rêve Disney », Les Pt. : 43)

Si l'on se place du point de vue de l'auditeur, le reportage sonore nous fait entendre une oralité seconde, selon Walter Ong (1982), qui distingue une oralité première, celle de la performance dans son immédiateté et en coprésence des locuteurs et une oralité seconde, ou médiatisée, comme l'appelle aussi le médiéviste Paul Zumthor (1983), relayée par une technologie permettant de la fixer et de la reproduire. Le reportage sonore, après le montage réalisé pour la radiodiffusion en différé, restitué à

l'identique pour l'auditeur une oralité première. Le journaliste, interlocuteur effacé dans le cas de notre émission, est l'auditeur premier dont la présence et l'écoute sont la condition de production et de réception de la parole à capter et à retenir. Dans le texte écrit l'intervention du journaliste (questions, relances, remarques ou commentaires), même réduite conformément au principe de l'émission, n'est pas apparente et les indices de la présence de l'auditeur premier sont perceptibles dans le seul discours énoncé.

La volonté de proposer des images d'un français oral dans son altérité, de par la variabilité linguistique de ses formes, dans l'altération aussi qu'il fait subir à un état de la langue normatif, qui n'est qu'un idéal de langue commune, est affirmée par la réalisatrice et éditrice :

« Enfin, à la différence des documentaires sonores qui donnent à “voir”, dans le sens où ils excitent, quand ils sont bien faits, l'imagination visuelle, j'ai souhaité dans ce livre donner à entendre des “portraits de langue”, des voix et des façons de parler témoignant d'un état de la langue française à un moment donné ainsi que d'états d'âme, d'états intérieurs, de manières de voir le monde. Pour cela il fallait trouver la voix des personnages, la rendre audible et recréer un langage comme un monde en soi. » (Les Pt. : 28-29)

A cette monstration de la « langue de l'autre, dans sa richesse, sa diversité et sa force comique »^{vi} s'ajoute l'affichage des singularités vocales, chaque texte étant introduit par des indications sur la tonalité, l'accent, le style, les « portraits de langue » se doublant de « portraits de voix ». Voici quelques-unes de ces indications didascaliques, prélevées dans les chapeaux introductifs des textes :

« voix un peu pâteuse – voix un peu chevrotante – voix très rigolote. Beaucoup d'exclamations et de rires communicatifs – parle très vite, mange ses mots, rigole – voix sans cesse au bord des larmes, brisée – timbre distingué, avec une pointe d'accent belge – joli accent alsacien, voix très douce, un peu triste – voix grave – voix chaleureuse et touchante – voix pimpante et gaie – voix enjouée, un peu enfantine – accent de banlieue un peu wesh – voix de fumeur un peu abîmée – fort accent du Morvan, avec des “r” un peu roulés – parlé très affecté, lui plus sec, heurté et elle plus perchée – léger cheveu sur la langue – voix très ferme et déterminée – timbre chic, suffocant d'indignation – voix

tendue, en colère, pas loin du cri – voix affectée, diction appuyée, enjouée »

Nous avons ainsi un échantillon des *variations stylistiques* qui, par l'inflexion mélodique, le rythme, la prononciation, colorent culturellement et affectivement les *traits configuratifs* de la prosodie du discours, dans son caractère idiosyncrasique. Aux indices physiologiques, qui viennent parfois compléter des informations sur l'identité des locuteurs (prénom, origine géographique ou sociale, emploi, âge, sexe) et qui permettent d'authentifier une personne s'ajoutent des *traits affectifs*, traits de caractère ou traits d'humeur, formant ce que Jakobson nomme le « passeport vocal » du locuteur.^{vii} Ainsi, par exemple : « 26 juin 2003. Banlieue parisienne. Mohammed 50 ans. Voix chaleureuse et touchante. Vit avec sa femme. » (« Mohammed, détenu à vie », Les Pt. : 79)

Le fait de mettre ainsi en avant, d'emblée, les « parlures »^{viii}, les manières de parler, place sur le devant de la scène médiatisée la fonction expressive d'une parole rendue publique, à recueillir et à faire entendre, puis à noter et à faire lire, pour sa valeur édifiante.

L'altérité rapprochée

La scénographie du montage textuel (sonore puis écrit) vise à exposer des figures individuelles, à la fois uniques et représentatives d'une réalité psychique et sociale occultée ou marginalisée, afin de montrer une autre face du monde, peu visible et peu audible dans les médias publics, a fortiori pour l'auditoire d'une radio à vocation culturelle et un lectorat qui ne partage pas le monde représenté et porté par la parole recueillie. Ces figures individuelles sont aussi des types exemplaires des conflits, tensions et disparités de la société : le chômeur anti-étranger dans son logement social, la péripatéticienne en camping-car, l'employé exploité de Disney, la jeune fille de la cité dont la sœur a été victime d'une agression mortelle, l'ouvrier métallurgiste victime de la fermeture d'une usine, la prostituée de vitrine, le citoyen témoin de la haine raciste parmi les siens, le surveillant d'établissement pénitentiaire victime de la violence de la prison, le « taulard » récidiviste victime du système, les retraités racistes d'extrême droite hantés par le passé de la guerre d'Algérie, la travailleuse à domicile soumise à un

cadence de travail infernal et abandonnée par son mari, le jeune couple musulman nouvellement converti veillant au respect du dogme et de la pratique, l'ouvrier licencié économique et syndicaliste déçu, les chinoises clandestines travailleuses du sexe, le policier en révolte contre les pratiques de son milieu, les chefs d'entreprise et des conseillers en management en week-end de formation avec des indiens de Colombie, les élèves d'un lycée de banlieue en visite au camp d'Auschwitz, les employées d'un call-center "menteuses professionnelles", le voyageur de commerce détruit par l'alcool dont il était chargé d'assurer la promotion et la vente, le couple homosexuel d'agriculteurs retiré à la campagne, la jeune fille sans domicile exclue d'une résidence d'accueil en raison de son agressivité, les garçons afghans à la rue dans Paris, la jeune fille kleptomane en tournée,...

L'ensemble forme un discours autre, échappant aux discours institués (politiques, syndicaux, éducatifs, religieux, moraux), sur la société, ses failles, ses défaillances et sa faillite dans la mise en œuvre du « vivre ensemble » et du « parler avec », d'une parole qui est propre à chacun tout en appelant à la reconnaissance de sa vocation collective et de sa dimension publique (parole à faire entendre à tous). Chaque locuteur est ainsi prénommé ou surnommé, dans le titre ou la présentation, et parfois distingué par une qualification : « Sonia la pute », « Mohammed, détenu à vie », « Diego le biffeur », « Juliette la petite faucheuse »,...

La posture adoptée par le reporter, qui se déplace, micro ouvert, dans le milieu d'investigation, sur le lieu de vie des interviewés (domicile familial, site professionnel, quartier, environnement familial), participe du rapprochement opéré avec le monde raconté. Dans son milieu le locuteur est amené à décrire et à pointer ce qui l'entoure et l'endroit où il se trouve, tout comme il commente, au présent, les actions en cours et l'activité habituelle :

« On va faire le tour. Bon, alors, ben on arrive par là, puis là, y a le dépôt où on apporte nos fameux cartons, notre fameux boulot. On dépose ici. Donc on reprend nos cartons là-bas et on repart. C'est pour faire le tissage, le tissu. C'est les trames pour ainsi dire. (...) Là on va se diriger sur Ligny. Les fleurs rouges, c'est les voisins qui fleurissent parce que moi j'habite au premier. Allez-y, rentrez. Montez, montez... Alors ça, ça fait cuisine. Eh oui, là je lis, je fais un peu tout et je couche dans le fauteuil, là. C'est un fauteuil qui se bascule pour que j'aie le dos plus à

l'aise, mais je dors dans cette pièce finalement. J'ai une chambre mais je m'en sers pas. Et puis pour mon travail, voilà, je suis là. Je m'installe sur cette petite table de camping. J'ai mon petit truc, mon petit machin ergonomique ici et comme ça j'ai le téléphone avec le haut-parleur. Si ça téléphone, je peux continuer à travailler tout en discutant. Voilà, c'est là que je bosse.» (« Les Tad », Les Pt. : 97)

Ainsi l'auditeur-lecteur évolue en imagination avec le locuteur qui le guide, par l'intermédiaire de l'accompagnateur, lui montre les lieux et les objets, par des gestes de pointage que signalent les déictiques, décrit leurs fonctions et usages. Dans notre exemple, la référenciation spatiale et les prédicats de localisation permettent de visiter un domicile privé et un poste de travail, et provoquent une inférence interprétative sur les conditions de travail et une expérience vécue : une vie d'ouvrière à domicile.

A cet égard le reporter répond à la prescription des manuels sur le métier : « Le reporter est l'œil et l'oreille du public. Témoin privilégié, il doit transporter par l'image et par le son les auditeurs et les téléspectateurs sur le lieu de l'action. » (Ganz, 1995) Ici l'œil et l'image visuelle sont imaginaires, seuls l'oreille et le son sont opérants. Des deux rôles du reporter : « donner à voir et à entendre » et être « l'intermédiaire entre le public et l'événement », le premier est prépondérant, ou disons que le second rôle est rabattu sur le premier. L'ambiance sonore, dans laquelle est plongé l'auditeur de l'émission radiophonique, disparaît à l'écrit, ne restent que l'évocation des voix et des bruits, dans les didascalies mentionnées, et la langue parlée, dans sa grammaire subjective, avec les notations interjectives.

Le fait de susciter un propos sans scénarisation des questions-réponses et de laisser libre cours à la parole, en se contentant de la relance quand celle-ci s'épuise, a pour effet d'activer les opérations d'ajustement du locuteur-énonciateur à ce qu'il dit en présence d'un autre, sans la pression de l'interlocution (questions, injonctions à parler). Nous avons fait des remarques en ce sens à propos des interjections, qui modalisent les énoncés, d'autres mots du discours ponctuent l'énonciation et font le lien entre les éléments du récit, ce qui est dit et ce qu'il y a à en dire, entre celui qui parle et celui qui écoute. Comme les « donc » successifs, que l'on ne peut assimiler à de simples marqueurs de récapitulation conclusive^{ix} :

« Je fais ce que je veux. Si je veux de l'argent, ben, je me suis fait des amis ici, donc je peux toujours demander à quelqu'un. (...) »

J'aime pas agresser quelqu'un tant qu'il m'agresse pas. Si on me touche, après, je peux pas me laisser faire, donc je pars au quart de tour, si on me touche. (...) »

Je voulais m'en sortir, je veux toujours m'en sortir, j'ai toujours voulu m'en sortir. Et maintenant ils me ferment la porte. Donc je sais plus quoi faire, à part rester là (*elle rit*). » (« Mabrouka, ou la troisième chance », Les Pt. : 255-256)

Si le *donc* établit une relation d'inférence, dans un rapport de consécution (de X il s'ensuit Y), celui-ci se présente par ailleurs comme un rapport de concomitance signifiant l'évidence des deux énoncés corrélés : 'avoir des amis' et 'demander de l'argent' ; 'ne pas se laisser faire' et 'agresser' ; 'fermer la porte' et 'rester là', sans autre possibilité. Ce *donc* est particulièrement signifiant dans un récit rétrospectif qui relate un enchaînement d'événements placé sous le signe de la fatalité ou de la fluctuation d'une existence, soumise aux circonstances, occasions et rencontres, plus ou moins subies ou voulues.

D'autres mots sont caractéristiques des opérations de mesure de l'énonciation, lors de l'ajustement de l'énonciateur à son dire et à l'autre avec qui il converse. Il en est ainsi de ce *quoi*, que les grammairiens sont bien en peine de catégoriser et d'expliquer à partir des classifications traditionnelles.

« En fait j'étais amenée à être violente un peu des fois, des embrouilles de filles de foyer, quoi. »

« J'ai dirai et je répéterai que c'est moi qui ai déconné. C'est pas elles. Mais aujourd'hui, je trouve que là c'est trop, quoi. » (« Mabrouka, ou la troisième chance », Pt., p. 256)

« Faut mélanger un peu, vous mettez des antiquités avec un peu de nouveautés, antiquités, nouveautés, antiquité, nouveautés, voilà. J'aime bien exposer ce que je trouve, quoi. » (« Diego le biffeur », Pt., p. 213-214)

« C'est pas un truc dont j'ai honte, bien au contraire. C'est pas non plus... j'en suis pas fière non plus, quoi. Si, des fois, sur certains trucs que j'arrive à sortir, quand tu sors une bouteille de parfum d'un Sephora, tu es contente, quoi. » (« Juliette la petite faucheuse », Les Pt. : 287)

Ce *quoi* vient en fin d'énoncé, comme une clause qui stabilise ce qui précède, équivalente à « c'est ça, en fait » ou « tout compte fait ». Il anticipe et répond à une

question imaginée sur le « quelque chose » : « - des embrouilles de filles de foyer ? – bah oui, quoi ». Le *quoi*, dans sa valeur d'indéfini, est reconduit au « c'est ainsi ». Il peut être accompagné par une confirmation de l'assertion, dans des énoncés du type : « oui, quoi, c'est vrai ».

Par ces brèves remarques formelles sur quelques phénomènes récurrents nous voulons souligner le caractère fluctuant d'une parole qui se cherche et s'élabore au fur et à mesure de son avancée, non soumise à un genre discursif contraignant, la seule régulation se faisant dans la relation intersubjective entre le locuteur-narrateur, qui prend à témoin son interlocuteur, au fil du discours, dans une parole courante qui emporte avec lui l'auditeur-lecteur.

Le rapprochement opéré dans la relation intersubjective est marqué par le jeu des pronoms personnels, notamment un emploi de la deuxième personne qui identifie l'énonciateur et le co-énonciateur, qui devient coénonciateur (sans le trait de séparation) par un phénomène de collusion. La valeur référentielle du pronom est alors aussi bien l'autre, qui est un autre comme soi-même (*alter ego*), que soi-même comme un autre. Le locuteur « se parle à l'autre »^x. On comprendra assez facilement avec un exemple :

« La prison c'est bien quand vous êtes sorti. Vous vous dites “ça y est la taule c'est fini, je suis sorti”, mais la prison, même si vous voulez l'éloigner de votre esprit, de votre vie, elle revient au galop. Parce que quand on vous sort, on vous a infantilisé comme moi pendant douze années, on vous a tout expliqué, on vous a dit “non vous vous occupez de rien, on s'occupe de tout pour vous ; vous vous occupez de votre frigo et de votre nourriture, nous on s'occupe du reste”. Et puis du jour au lendemain, on vous dit “allez hop vous êtes libre, et alors vous avez oublié toutes les notions. Moi j'ai un ami qui était à Melun avec moi, je vous assure, il a fait sept ans, quand il est sorti, il venait en face. Qu'est-ce qu'il faisait ? Il regardait la prison. »
(« Mohammed, détenu à vie », Les Pt. : 86)

Si le dernier *vous* (« je vous assure ») renvoie à l'interlocuteur présent à qui s'adresse le discours, le *vous* des autres occurrences représente tout individu, quel qu'il soit, dans la situation à laquelle il est référée, celle du détenu, l'énonciateur lui-même (« on vous a infantilisé comme moi ») ou tout autre qui serait alors le même, y compris celui à qui le « je » parle.

« On a été licenciés deux fois. En 2000, par Lever. Et après, ici, par le repreneur de Lever, le 17 juin. La question est comment vous débarrasser d'un site qui coûte des milliards à démolir et pas sortir un sou ? Vous trouvez, avec des politiques, un repreneur bidon. Vous lui donnez dans les mains l'usine, et deux ans après, il coule. (...) Seulement les ouvriers, qu'est-ce que vous voulez qu'on vous dise ? » (« Lever et contre tous », Les Pt. : 115)

Dans cet exemple, le *vous* est d'abord celui qui est en accusation, le stratège. L'emploi du pronom de seconde personne en fait non pas un complice, un autre soi-même, mais celui dont le « je » connaît bien le stratagème, et dont il n'est pas dupe. Dans la dernière question, l'énonciateur, désabusé et résigné, interpelle l'autre, qu'il associe à lui-même, dans l'impuissance (« que voulez-vous... »), avec un second *vous* qui désigne le « nous » des ouvriers, « moi » et les autres, dans la situation de ceux à qui une réponse ne peut être donnée (« ...qu'on vous dise »).

« Ici [centre pénitentiaire pour femmes], ce qui m'a choqué au début c'est la méchanceté sournoise des filles. Comme on est toutes dans le même trou et la même galère, on croirait qu'on va toutes être solidaires. Mais en fait si tu pleures plus qu'elle, elle va être contente, si tu souris et qu'elle ne sourit pas, elle va te détester pour ça. Nous on est un petit groupe de quatre ou cinq à être vraiment solidaires entre nous. Si elle a un petit bonheur, moi je suis contente. Si ça va pas, j'essaie de lui parler pour lui changer les idées et vice-versa. » (« Mounia et Mumu », Les Pt. : 220)

Ici, le *tu* qui apparaît, face à *elle*, pour donner un cas possible de comportement significatif, est un substitut de n'importe quelle détenue dans sa relation à une autre. Contre cette conduite généralisée l'énonciatrice oppose un *nous* collectif représentant le petit groupe qui est distingué et isolé. Le *elle* devient alors l'une d'entre elles et c'est en première personne qu'une autre conduite est décrite : « Si elle a un petit bonheur, moi je suis contente... et vice-versa. », les personnes étant alors dans une relation de réciprocité et de solidarité.

Dans ces exemples, comme dans la plupart des reportages-documentaires de l'ouvrage, un monde est évoqué, avec ses règles et ses normes, ses usages et ses habitudes. Les sujets disent quel est leur propre monde, dans une intimité montrée et

donnée en partage. L'auditeur-lecteur parcourt ainsi une succession de micro-univers, des milieux différents, chacun avec ses lois. Chaque prise de parole ouvre la porte sur un autre espace-temps, chaque personne qui entreprend de s'exposer et de se raconter devient personnage de son histoire et invite à se rapprocher de lui, pour se faire (re)connaître.

La mise en rapport, dans une proximité distante, avec le monde de l'auditeur-lecteur est assurée par la figure du visiteur-enquêteur, dédoublé en questionneur-commentateur et en auditeur, et la figure de l'auditeur-auditoire et public-lecteur. Nous pourrions, sur cet aspect, reprendre la typologie sémiotique des observateurs proposée par Jacques Fontanille (2001), dans son application au reportage. Sont ainsi distinguées le *focalisateur*, celui qui oriente le discours narratif : le *narrateur* ; le *spectateur*, par débrayage spatio-temporel : le *relateur* ; l'*assistant*, par débrayage actoriel (l'acteur observateur joue un rôle dans l'histoire) : le *témoin*. A la différence des reportages journalistiques sur lesquels s'appuie J. Fontanille, dans le texte transcrit des paroles dites en situation le locuteur est à la fois focalisateur-narrateur, spectateur-relateur et assistant-témoin. Le reporter a fait son entrée dans un monde étranger, s'est mis en retrait pour rendre une parole au plus près de son altérité. Comme le dit l'un des locuteurs au journaliste : « Depuis 79, je crois qu'y a personne qui est venu. Ah ! oui, ah ! oui, ah ! oui, j'ai jamais vu personne à part vous. C'est pour ça que ça m'étonnait que quelqu'un vienne. » (« Henriette et Daniel, les cosmonautes de Ravel », Les Pt. : 32)

Histoires de vie et fictions du « réel »

Il y a une certaine analogie entre la réalisation des « portraits » pour l'émission et la méthode biographique (le récit de vie) à laquelle peut recourir le chercheur en sciences sociales, dans une perspective ethnosociologique. Disons, avec le sociologue Daniel Bertaux, qu' « il y a *du* récit de vie dès qu'il y a description *sous forme narrative* d'un fragment de l'expérience vécue. » (Bertaux, 2013) Le reporter, comme le chercheur, parlant peu et écoutant beaucoup, oriente le récit de la personne interrogée par un *entretien narratif*, en l'incitant à se raconter. Mais dans le cas du chercheur l'entretien est motivé par une intention de connaissance objective à partir de

témoignages subjectifs et à travers la description de cas de situations, d'actions et d'interactions. Le témoin est aussi informateur et l'interviewer est aussi analyste. Le texte transcrit du reportage s'apparente, dans un format plus réduit et limité, à la publication *in extenso* de certains récits de vie recueillis par des chercheurs, transcrits et parfois réécrits, qui échappent alors à leur fonction exploratoire et analytique au profit de la fonction expressive et communicative.^{xi} Le sociologue s'accorde ainsi avec la réalisatrice de l'émission quand il déclare : « Faire entendre dans l'espace public les voix de personnes relevant de catégories qui n'ont jamais la possibilité de s'y exprimer est une tâche noble, une tâche de "passeur" qui contribue à la démocratisation de l'espace public et à l'approfondissement de la réflexivité d'une société (de la conscience qu'elle peut avoir d'elle-même). » (Bertaux, 2013 : 118)

Les fragments d'histoires qui sont racontés dans notre ouvrage sont autant de lignes de vie, des vies parallèles dans des mondes sociaux isolés à des fins d'*exemplification*, terme utilisé par Bourdieu à propos de l'ouvrage publié en 1993 : *La misère du monde*, qui comprend une soixantaine d'entretiens retranscrits. D'un point de vue méthodologique la démarche suivie par Bourdieu et son équipe allait à l'encontre des règles usuelles de la technique de l'entretien en sociologie, s'orientant vers la « conversation ordinaire », avec une participation active, faite d'empathie, de compréhension bienveillante, de connivence voire de complaisance vis-à-vis des personnes interrogées. Le projet politique, qui est explicité dans un « Post scriptum », fait écho aux enjeux de l'émission qui nous occupe : donner à voir à ceux d'en haut, ce que pensent, ce que souffrent ceux d'en bas, et éclairer ainsi l'action politique. La présentation au lecteur, en quatrième de couverture, invite celui-ci à lire les histoires rapportées « comme autant de petites nouvelles, chroniques d'une assistante sociale dans un hôpital à l'abandon, d'un métallo orphelin de la classe ouvrière, d'un fin de droit clochardisé, du proviseur d'un lycée en proie à la violence urbaine, d'un policier de base dans une banlieue défavorisée, et de tant d'autres avec eux. » (Bourdieu, 1993 : 9). La sociologie compréhensive et engagée donne la parole aux laissés-pour-compte de la société afin de mieux saisir les significations de leurs situations et actions, et le sociologue, par ses interventions et ses commentaires, se fait le porte-parole, dans ce projet, de la misère et de la souffrance humaines. L'ouvrage et la conception de la recherche qui le sous-tend mériteraient en soi une étude au regard de la représentation

de l'autre qu'elle met en scène, au filtre d'une sociologie pensée « comme un sport de combat »^{xii}.

Dans les histoires de notre ouvrage, qui n'ont pas le caractère biographique des longs entretiens recueillis en sociologie, la forme narrative du récit n'est pas uniforme, elle varie selon les situations, les lieux, les individus. De chaque récit s'échappe ce qu'Emmanuel Lazega nomme, métaphoriquement, « l'âme de l'indigène », en référence à la façon dont Michel de Certeau définit l'âme : un écho d'Autre qui autorise à parler de soi-même, et qui met en place une scène imaginaire et une forme d'énonciation pour se mettre en représentation.^{xiii} La scène est dialoguée, parfois à plusieurs voix (couple, groupe de familiers ou de collègues), le plus souvent à une seule voix, celle du narrateur. Le récit est bref et fragmenté, le format de l'émission étant de 26 minutes, et la transcription de l'enregistrement donne lieu à un texte de 5 à 10 pages dans le volume publié des « nouvelles du réel ». Chaque récit est découpé en séquences qui sont autant de moments ou épisodes narratifs, dont l'agencement résulte du montage.

Prenons par exemple le récit que fait « Juliette, la petite faucheuse » de sa vie de voleuse dans les grands magasins. Le chapeau introductif précise le lieu et l'attitude de Juliette, accompagnée par le reporter : « 15 janvier 2010, Lyon, dans une galerie marchande. Juliette rit souvent et en même temps, un peu sur ses gardes. » L'incipit est une présentation annonçant d'emblée le signe particulier de son identité : « Je m'appelle Juliette et je suis secrétaire, j'ai 20 ans bientôt et j'ai un hobby : j'aime bien voler ! Je sors le week-end, je vais dans les magasins et je m'amuse à voler. Enfin, je m'amuse... » La dernière remarque, par une reprise du mot employé, enclenche une justification sur ce qui était, au départ, autre chose qu'un amusement, par une requalification de l'acte, initié dans une période de chômage, qui est légitimé comme un juste retournement contre le vol commis par la grande distribution, aux prix trop élevés. S'ensuit un inventaire descriptif des objets volés : accessoires de toilette, cosmétiques, vêtements, bijoux. Juliette incarne la petite voleuse, avec un corps vêtu et entretenu grâce à son activité, et dont le sac à main, son outil de travail, est l'emblème. Dans la séquence suivante, elle nous guide dans un magasin, le lieu de ses opérations, pour une leçon de repérage, avec une démonstration virtuelle. La stratégie de la voleuse sera précisée un peu plus loin, avec des détails sur ses mésaventures, dans un espace de consommation surveillée et contrôlée. C'est une professionnelle qui nous est montrée,

avec ses compétences, aussi une personnalité qui s'est construite, par plaisir et par habitude, sur une économie du vol, devenu un style de vie. Un commentaire réflexif sur le sens de l'acte vient poser la question de la moralité, et un retour à l'enfance livre des informations sur la famille et les relations parentales, avec une allusion à un père attentif aux dépenses, caractère « hérité » selon Juliette, évoquant ainsi, implicitement, les effets du déterminisme familial et social sur son comportement. *L'excipit* ferme le récit sur la raison matérielle de sa conduite et la raison sentimentale qui pourrait influencer sur celle-ci : « C'est pour ça qu'il faudrait vraiment que je gagne plus pour arrêter de voler. Ou si un jour, ouais, je me mets avec quelqu'un qui est complètement contre, déjà, peut-être que j'y réfléchirai... » (Les Pt., p. 289). La narratrice, orientée par le reporter, a ainsi mis en scène son propre personnage, résumé à un trait identificatoire : « la petite faucheuse ». Elle se décrit, se raconte dans le milieu où elle évolue, dans un cours d'action simulé et réfléchi, exposant ses motifs, revenant sur son passé, traçant une ligne de vie qui s'arrête sur le nœud que forme sa situation actuelle, au présent.

Comme l'indique la liste des figures individuelles que nous avons mentionnée supra, qui renvoie à autant d'histoires à la fois singulières et exemplaires, chaque récit peut être vu, selon l'expression du sociologue Franco Ferrarotti, « comme [une] *contraction aoristique* du social dans l'individuel, du nomothétique dans l'idiographique » (Ferrarotti, 1983 : 26). Et cette cristallisation se fait avant tout au sein de ce que celui-ci appelle le groupe primaire des semblables (groupe familial, groupe des pairs ou des proches, des collègues de travail, groupe d'appartenance). Mais il ne s'agit pas, contrairement au discours de la sociologie, de déduire de ces récits une interprétation généralisante sur un état de société, sur certains secteurs d'activité ou à propos de certaines catégories sociales, pas même d'induire un discours politique ou moralisant, même si l'auditeur-lecteur peut être amené à se faire des réflexions en ce sens, mais il s'agit avant tout d'exalter le personnage et son expérience vécue, racontée par lui-même, avec ses mots et son langage, dans son identité, sociale, culturelle et affective, à qui la parole est *rendue*. C'est ce qui fait du livre, regroupant une série choisie de récits-reportages, un « exercice d'admiration pour ceux qu'on a pas l'habitude d'admirer », selon l'expression de la réalisatrice, qui se défend de vouloir illustrer des faits de société et met l'accent sur la force imaginative des histoires, qui

sont « Des nouvelles du réel, des fictions documentaires, des récits du merveilleux quotidien. » (Kronlung, 2002 : 12)

En conclusion

Nous voudrions, pour conclure, souligner cet effet de fiction et l'ambivalence d'un genre qui combine « l'illusion référentielle » (Rastier) du reportage documentaire, avec son ancrage dans une réalité, ce qui lui garantit une authenticité, et « l'héroïsation » des acteurs qui incarnent, par leur expérience vécue, une vérité sensible à dire et à communiquer, qui dépasse la vérité des faits, comme en littérature, où le lecteur peut faire l'expérience imaginaire d'un autre monde et l'investir de significations.

Nous pouvons reprendre, à cet égard, la question posée par Jacques Fontanille (2001), concernant la lecture « littéraire » d'un reportage ou son exploitation dans une œuvre littéraire : à quelles conditions le reportage peut-il être « littérisé » ? Celui-ci renvoie à la thèse de Jacques Géninasca (1997), pour rendre compte de la « littérisation » d'un texte, selon laquelle il y a passage de la rationalité pratique, et d'un mode discursif « inférentiel » et « référentiel » à une rationalité « mythique » et un mode discursif « analogique », iconique et symbolique, et il fait du corps sensible, celui du reporter qui traverse des espaces, saisit des occasions et fait des rencontres, et dont le parcours sémiotique est la matière de son aventure et de sa narration, l'opérateur de la *conversion esthétique*, plus spécifiquement par la *saisie impulsive* du monde exploré. Nous ne pouvons retenir cette opération comme la seule en jeu dans l'effet de fiction littéraire que peut avoir un reportage, d'autant que le corpus sur lequel s'appuie J. Fontanille est restreint et ne correspond qu'à un genre journalistique de la presse écrite internationale. Mais retenons l'idée, dans notre cas, que c'est l'intimité engagée dans une réalité sociale, énoncée en nom propre avec une parole investie de la subjectivité du locuteur-énonciateur, qui ouvre à une dimension imaginaire et symbolique.

Le fait que la parole soit rendue aux acteurs pour mieux en restituer les significations et qu'elle puisse avoir une valeur communicative expressive en elle-même a été souligné par les sociologues qui reconnaissent l'intérêt et la qualité des récits publiés tels quels. Ce fut le cas pour l'ouvrage de référence d'Oscar Lewis, qui avait

« choisi, arrangé et organisé les matériaux pour en faire des récits cohérents » (Lewis, 1963 : 25), devenu ainsi accessible au grand public, et marquant à ses yeux « l'avènement d'un nouveau genre de réalisme social en littérature » (Lewis, 1963 : 14). Un commentaire du livre de Lewis, lors de sa parution, disait que « le discours est plus riche que le commentaire du sociologue » et que « l'art du chercheur rejoint ici celui du journaliste ou du cinéaste. Il se ramène à détecter le cas-type et à mettre en forme son récit. » (Gagnon, cite par Ferrarotti, : 90) Georges Balandier dit, dans sa préface à l'ouvrage de Ferrarotti sur la méthode des récits de vie, que celle-ci, renouvelée, a produit des « œuvres-monuments », citant l'exemple de *Tante Suzanne. Une histoire de vie sociale* de Maurizio Catani et Suzanne Mazé. Quant au Pierre Bourdieu de *La misère du monde*, il comptait sur l'impact émotif des entretiens cités pour obtenir une conversion du regard et une autre compréhension que la seule appréhension intellectuelle, et, rappelant les correspondances entre sociologie et littérature, il en appelait à une lecture littéraire des textes :

« Il faut, comme l'enseignait Flaubert, apprendre à porter sur Yvetot le regard que l'on accorde si volontiers à Constantinople : apprendre par exemple à accorder au mariage d'une femme professeur avec un employé des postes l'attention et l'intérêt que l'on prêterait au récit littéraire d'une mésalliance et à offrir aux propos d'un ouvrier métallurgiste l'accueil recueilli que certaine tradition de la lecture réserve aux formes les plus hautes de la poésie ou de la philosophie. » (Bourdieu, 1993 : 924)

Les récits que nous avons choisis pour traiter de la représentation de l'autre n'appartiennent pas à la catégorie des récits de vie collectés à des fins de recherche, dans le cadre d'une méthode d'enquête sociologique, même s'il est envisageable, pour un chercheur, d'en faire des « matériaux biographique secondaires »^{xiv}, tout comme nous les avons sélectionnés pour être un corpus d'étude. Le vœu de « “rendre la parole” aux gens ordinaires », qui était celui de Michel de Certeau (1990), dédiant ses études sur la « culture très ordinaire » à « l'homme ordinaire. Héros commun. Personnage disséminé », nous interroge sur la crédibilité visée par la « citation des voix », filtrée d'abord par la technique de l'enregistrement et du montage puis par la médiation radiophonique, enfin par « l'économie scripturaire », dans le texte écrit, qui est une copie de la copie.^{xv} Loin de tendre à entretenir ou à discuter des opinions et des croyances, comme le fait la médiatisation, l'écoute et la lecture des récits examinés nous

amène d'abord à croire en la présence signifiante d'un sujet incarné dans sa voix et son style et dans l'existence de vies à la fois ordinaires et supra-ordinaires, proches et lointaines. Mais l'auditeur-lecteur n'échappe pas à ce que Roland Barthes nomme le « tourniquet » de la parole mythique, dans l'alternance d'un sens référentiel et d'un sens mythologique, avec sa fonction d'*alibi*.^{xvi} Ce sens mythologique est un effet possible de la *subjectivation*^{xvii} de la figure de l'autre, avec un risque d'occultation du drame social qui est énoncé.

Références bibliographiques

- BARTHES, R. **Comment vivre ensemble, Cours et séminaires au Collège de France (1977-1978)**. Paris : Seuil, 2002.
- BARTHES, R. **Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980**. Paris : Seuil, 1981.
- BARTHES, R. **Mythologies**. Paris : Seuil, 1957.
- BERTAUX, D. **L'enquête et ses méthodes. Le récit de vie**. Paris : Colin, 2013.
- BOURDIEU, P. **La misère du monde**. Paris : Le Seuil, 1993.
- CERTEAU d, M. **L'invention du quotidien. 1. arts de faire**. Paris : Gallimard, 1990.
- CERTEAU de, M. **La Fable mystique**. Paris : Gallimard, 1982.
- CIORAN. **Exercices d'admiration. Essais et portraits**. Paris : Gallimard, 1986.
- CULIOLI, A. Donc. In : **Pour une linguistique de l'énonciation**. Paris : Ophrys, 1990, T.1. p. 169-176.
- DUCARD, D. **Entre grammaire et sens. Etudes sémiologiques et linguistiques**. Paris : Ophrys, 2004.
- DUCARD, D. Se parler à l'autre. In : BRES, J. *et al.* **Dialogisme : langue, discours**. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2012, p. 197-209.
- FERRAROTTI, F. **Histoires et histoires de vie. La méthode biographique dans les sciences sociales**. Paris : Méridiens Klincksieck, 1983.
- FONTANILLE, J. Quand le corps témoigne : voir, entendre, sentir et être-là. In : BOUCHARENC M. et DELUCHE J. **Littérature et reportage**. Limoges : PULIM, 2001, p. 85-103.
- GANZ, P. **Le reportage radio & télé**. Paris : Les éditions du Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes, 1995.
- GENINASCA, J. **La parole littéraire**. Paris : PUF, 1997.

JAKOBSON P., WAUGH L. **La charpente phonique du langage**. Paris : Minuit, 1980.

KRONGLUNG, S. **Les Pieds sur terre, nouvelles du réel**. Paris : Actes sud / France Culture, 2012.

LEWIS, O. **Les Enfants de Sanchez. Autobiographie d'une famille mexicaine**. Paris : Gallimard, 1963.

ONG, W. **Orality and Literacy. The technologizing of the word**. Londres, New-York : Methuen, 1982.

ZUMTHOR, P. **Introduction à la poésie orale**. Paris : Seuil, 1983.

ⁱ <http://www.franceculture.fr/emission-les-pieds-sur-terre-12-13>

ⁱⁱ Allusion au titre d'un ouvrage de Cioran (1986).

ⁱⁱⁱ On se reportera aux textes réunis dans la troisième partie de notre ouvrage : « Textes, signes, sens » (Ducard, 2004).

^{iv} L'ouvrage *Les pieds sur terre*, d'où sont tirées les citations, sera désormais abrégé en Les Pt.

^v En latin il marque un sentiment pénible, l'indignation, la douleur. Le Robert historique le distingue du *hein* des énoncés exclamatifs ou interrogatifs, dont la formation serait plus tardive et qui serait la survivance de l'ancien français *ainz*, *ains* : « mais, mais plutôt », du lat. populaire *antius* « plus tôt », « comme doublure nasalisée de *Eh !* dans son rôle interrogatif aussi bien que de protestation. » (*Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*)

^{vi} *Idem*.

^{vii} On se reportera, pour ces distinctions, à R. Jakobson et L. Waugh (1980).

^{viii} D'un usage rare, le terme de « parlure » désigne, dans la terminologie des grammairiens, Damourette et Pichon, cités par un dictionnaire en ligne (portail du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), l'ensemble des moyens d'expression utilisés par un groupe social déterminé : « Nous appelons parlure la langue telle qu'elle est parlée par les gens d'un niveau social donné. (Dam.-Pich.t.11911-27, p.46) ».

^{ix} On pourra se reporter à l'étude d'Antoine Culioli, « Donc » (Culioli, 1990 : 169-176).

^x Pour une étude et un essai de théoriser ce phénomène on peut se reporter à D. Ducard (2012).

^{xi} Le modèle du genre, devenu un classique de la littérature ethnosociologique, est le récit publié par Oscar Lewis en 1963 : *Les Enfants de Sanchez. Autobiographie d'une famille mexicaine*. Le livre permet de suivre la vie quotidienne d'une famille pauvre de Mexico, à travers les récits croisés du père et de ses quatre enfants. L'auteur a supprimé les questions et il a « choisi, arrangé et organisé les matériaux pour en faire des récits cohérents ». (p. 25).

^{xii} L'expression, qui a servi de titre à un film documentaire de Pierre Carle sur Pierre Bourdieu, en 2002, est de Bourdieu lui-même : « Je dis souvent que la sociologie c'est un sport de combat, c'est un instrument de self-défense. On s'en sert pour se défendre, essentiellement, et on n'a pas le droit de s'en servir pour faire des mauvais coups. »

^{xiii} Voir Emmanuel Lazega, introduction à Franco Ferrarotti (1983 pour la traduction française : 11-21). La référence à de Certeau renvoie à *La Fable mystique* (1982 : 252-273).

^{xiv} Ferrarotti distingue deux types de matériaux spécifiques pour la méthode biographique : les *matériaux autobiographiques primaires*, récits autobiographiques recueillis par le chercheur dans le cadre d'une interaction primaire (face à face) ; les *matériaux biographiques secondaires* : correspondances, photos, récits et témoignages écrits, documents officiels, procès verbaux, coupures de presse, etc.

^{xv} Les expressions entre guillemets sont de Michel de Certeau (1990).

^{xvi} Voir Roland Barthes, *Mythologies* (1957). A propos de la fonction d'alibi de la parole mythique, Roland Barthes en vient ainsi à se demander, dans son texte sur l'abbé Pierre, « si la belle et touchante iconographie de l'abbé Pierre n'est pas l'alibi dont une bonne partie de la nation s'autorise, une fois de plus, pour substituer impunément des signes de la charité à la réalité de la justice. » (p. 56)

^{xvii} Cet effet de subjectivation était pointé par Franco Ferrarotti dans son ouvrage sur les histoires de vie en sociologie, à propos de la représentation de la figure du « pauvre » : « Au contraire, dans le but déclaré, louable et progressiste, de restituer la parole aux pauvres, de les faire parler à la première personne, d'accepter avec une tendresse presque fraternelle et attentive ce qu'ils ont à dire, de recueillir les lambeaux de leurs témoignages incorrects et parfois apparemment absurdes, *on subjectivise la misère et la pauvreté*. Une opération d'une élégance rare. » (Ferrarotti, 1983 : 153)