HAL
open science

Le documentaire et l'Atelier de création radiophonique (1969-2001)

Lily Cornaërt

▶ To cite this version:

Lily Cornaërt. Le documentaire et l'Atelier de création radiophonique (1969-2001). Histoire. 2019. dumas-02463179

HAL Id: dumas-02463179
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02463179

Submitted on 31 Jan 2020

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.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École d'Histoire de la Sorbonne
Centre d'histoire sociale des mondes contemporains
Master Histoire et Audiovisuel
2018-2019

LE DOCUMENTAIRE ET L'*ATELIER DE CRÉATION RADIOPHONIQUE* (1969-2001)

Mémoire de Master 2 Recherche
Préparé par Lily Cornaërt
Sous la direction de Mme Pascale Goetschel
JUIN 2019

Photographie de la bande magnétique de l'émission
« Questionnaire pour Lesconil », de Yann Paranthoën.
Auteur non mentionné. Publiée dans
Christian Rosset (dir.), *Yann Paranthoën, l'art de la radio*, Arles, Phonurgia Nova, 2009, p. 144

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École d'Histoire de la Sorbonne
Centre d'histoire sociale des mondes contemporains
Master Histoire et Audiovisuel
2018-2019

LE DOCUMENTAIRE ET L'*ATELIER DE CRÉATION RADIOPHONIQUE* (1969-2001)

Mémoire de Master 2 Recherche
Préparé par Lily Cornaërt
Sous la direction de Mme Pascale Goetschel
JUIN 2019

La radio, pour ceux qui acceptent simplement que ralentisse en eux
le flux journalier, qui acceptent de partir en voyage,
et qui laissent un peu de nuit entrer dans leurs yeux…

René Farabet, *Théâtre d'ondes, théâtre d'ombres*

REMERCIEMENTS

Je remercie sincèrement toutes les personnes qui m'ont aidée, conseillée et soutenue dans la rédaction de ce mémoire.

Merci à ma directrice de mémoire Pascale Goetschel pour ses conseils et son accompagnement attentif.

Un grand merci à Marie-Ange Garrandeau, à Kaye Mortley et à Christian Rosset, pour m'avoir confié leurs souvenirs et aidée à m'immiscer dans l'histoire dense de l'*Atelier de création radiophonique.*

Merci à Christophe Deleu et à Irène Omélianenko de m'avoir fait part de leur expertise,

À Christine Bernard et à Pascaline Bonnet pour leur accueil, ainsi qu'aux producteur·rice·s, réalisateur·rice·s, technicien·ne·s, assistant.e·s de production de France Culture qui m'ont parlé de leur métier et conseillé dans mes recherches.

Merci également à ma mère, à Sarah pour leurs patientes relectures, à Clara, à Lola, pour leur soutien constant.

SOMMAIRE

« O.R.T.F. ATELIER DE CRÉATION RADIOPHONIQUE »

CHAPITRE 1
UN LIEU NOUVEAU POUR LA CRÉATION RADIOPHONIQUE

CHAPITRE 2
L'ACR AU SEIN DE FRANCE CULTURE, UNE ÉMISSION À PART

CHAPITRE 3
L'ÉQUIPE DE L'*ATELIER*

CHAPITRE 4
LE DOCUMENTAIRE DANS L'*ATELIER DE CRÉATION RADIOPHONIQUE*,
LA PLACE D'UN GENRE

CHAPITRE 5
LE DOCUMENTAIRE RADIOPHONIQUE DANS L'ACR, UN OBJET HYBRIDE

CHAPITRE 6
DES ÉMISSIONS QUI EMBRASSENT LES PRÉOCCUPATIONS DE LEUR TEMPS

CHAPITRE 7
DEUX AUTEURS, RENÉ FARABET ET YANN PARANTHOËN

L'*ATELIER*, SUITE ET FIN ?

ANNEXES
ÉTAT DES SOURCES
BIBLIOGRAPHIE
TABLE DES ANNEXES
TABLE DES MATIÈRES

« O.R.T.F. ATELIER DE CRÉATION RADIOPHONIQUE »

Le 5 octobre 1969 à vingt heures sur France Culture, quelques notes résonnent et une voix se fait entendre : « O.R.T.F Atelier de création radiophonique[1] ». C'est la première fois qu'est diffusé sur les ondes de l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) l'indicatif de l'émission qui occupe par la suite les dimanches soirs de cette chaîne culturelle pendant plus de quarante ans. C'est la première d'une longue série d'émissions qui s'égrènent de 1969 à 2011 sur France Culture. L'*Atelier de création radiophonique* (ACR) promeut plusieurs genres radiophoniques (fiction, entretien, émission musicale), mais elle est le premier programme à diffuser de manière régulière des documentaires radiophoniques de création[2]. À l'heure où les plateformes liées au développement d'Internet contribuent à renouveler les pratiques d'écoute radiophonique et à créer un engouement nouveau pour le son, le documentaire radiophonique et les créations sonores acquièrent une certaine popularité. Dans ce contexte, il semble intéressant d'étudier une émission telle que *l'Atelier de création radiophonique* qui a, pendant plus de quarante ans, diffusé régulièrement des documentaires sur France Culture, en accordant une importance toute particulière au son et à l'expérimentation sonore. L'objet du travail de recherche présenté ici concerne tout à la fois un genre, celui du documentaire radiophonique, et une émission, *L'Atelier de création radiophonique*, diffusée sur France Culture de 1969 à 2011.

L'*Atelier de création radiophonique*, un lieu pour la création dans l'ORTF

L'*Atelier de création radiophonique* (ACR) naît en 1969, sous l'impulsion de Jean Tardieu (1903-1995), écrivain et poète, et Alain Trutat (1922-2006), réalisateur et producteur de radio, cofondateur de France Culture en 1963. L'émission est créée pour donner à l'ORTF un lieu dédié à la recherche sur le son et à la création radiophonique. Y sont diffusées des émissions de formats différents, certaines étant uniquement musicales, certaines créées principalement à partir de textes lus par des comédiens, d'autres pouvant être assimilées au genre du documentaire radiophonique. L'objectif est avant tout d'accorder à l'équipe

1. « "Le dit de ceux qui parlent" : Spécial Prix Italia 1969 : 1ère émission », Alain Trutat, 5 octobre 1969, 197 min.
2. Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique,* Paris, Éditions L'Harmattan/Ina, 2013, p. 167.

constituée de producteurs, de réalisateurs et de techniciens une grande liberté, la possibilité de créer sans contraintes, et les moyens de renouveler les pratiques sonores et radiophoniques. Si, à ses débuts, l'émission est pensée comme une expérience temporaire, sa diffusion se poursuit de manière hebdomadaire pendant plus de quarante ans. De 1969 à 2001, l'émission est donc dirigée par Alain Trutat puis René Farabet (1934-2017), avant d'être remise entre les mains de l'écrivain Frank Smith et du musicologue Philippe Langlois, accompagnés lors des premiers mois par l'artiste plasticienne Marina Babakoff. Frank Smith et Philippe Langlois ont dirigé l'émission jusqu'en 2011, date qui marque la fin de l'*Atelier de création radiophonique* dans sa formule initiale. Par la suite, l'idée de l'ACR subsiste au sein de l'émission intitulée *L'Atelier de la création* diffusée de 2011 à 2015, puis dans *Création on air,* émission produite par Irène Omélianenko et diffusée de 2015 à 2018. De 2015 à 2018, *Création on air* héberge ainsi l'ACR, diffusé une fois par mois, et permet encore à certains auteurs d'obtenir un peu plus de moyens et de temps de fabrication[3]. Aujourd'hui encore, avec le lancement en janvier 2019 de l'émission *L'Expérience* produite par Aurélie Charon, France Culture montre son attachement à l'émission créée par Alain Trutat en 1969, en mentionnant la présence d'ACR au sein-même de ce nouveau programme de création radiophonique[4]. Si l'*Atelier de création radiophonique* subsiste aujourd'hui encore, cette étude se concentre uniquement sur la période allant de 1969 à 2001, de la création de l'émission au départ de René Farabet de Radio France. Cette période concentre la création, la mise en place de l'émission et l'effervescence de ses débuts. C'est la période au sein de laquelle les moyens de production, le budget alloué et la durée de diffusion sont les plus importants. Par la suite, on accorde à l'émission un budget moindre et la durée de diffusion diminue, alors que son heure de diffusion se fait plus tardive. C'est la période qui reste, dans la mémoire de ceux qui l'ont connue, un moment de réelle ébullition, de grande liberté et de véritable créativité.

3. Pierre-Marie Héron, « Présentation. Billetdoux, Ollier, Sarduy, Thibaudeau, Beckett, Butor, Sarraute… », textes du colloque « *Atelier de création radiophonique* (1969-2001) : la part des écrivains », octobre 2018 [en ligne http://komodo21.fr/presentation-7/, consulté le 28 mai 2019].

4. « *L'Expérience* se décline également sous forme de collections, et accueille des Ateliers de création radiophonique, et des productions pour le Cinéma sonore », « Appel à projets : lancement de l'*Expérience* », site de France Culture [en ligne, https://www.franceculture.fr/creation-sonore/appel-a-projets-lancement-de-lexperience, consulté le 28 mai 2019].

Le documentaire radiophonique, un genre spécifique

Le genre du documentaire radiophonique s'impose peu à peu sur la radio de service public dans la seconde moitié du XXe siècle, et devient largement représenté dans les programmes de certaines chaînes de l'ORTF puis de Radio France. Il apparaît comme un genre possédant des caractéristiques spécifiques. Celui-ci se définit d'abord par opposition aux autres genres diffusés sur les chaînes de radio. Il n'est ni journal d'actualités, ni magazine, il n'est pas diffusé en direct. Il n'est ni enregistrement de pièce de théâtre, ni fiction ou adaptation théâtrale, puisqu'il n'est pas créé, sauf dans certains cas particuliers, à partir de lectures de textes par des comédiens. Ce n'est pas non plus une composition musicale. Pour définir le documentaire radiophonique, il faut partir tout d'abord d'une définition élaborée par Christophe Deleu, maitre de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université de Strasbourg, responsable de la formation radio au Centre universitaire d'enseignement du journalisme (Cuej) et producteur-délégué à France Culture. Il est l'auteur de l'ouvrage *Le documentaire radiophonique*, qui tente d'établir la genèse de ce genre peu étudié. À travers les différents ouvrages et articles publiés par Christophe Deleu sur le documentaire radiophonique, celui-ci tente de parvenir à une définition de ce genre.

> Par "documentaire radiophonique", nous entendons : dispositif à caractère didactique, informatif et (ou) créatif, présentant des documents authentiques, qui suppose l'enregistrement de sons, une sélection de ceux-ci opérée par un travail de montage, leur agencement selon une construction déterminée, leur mise en ondes définitive effectuée par un travail de mixage, selon une réalisation préétablie, dans des conditions qui ne sont pas celles du direct ou du faux direct[5].

Cette définition est utilisée comme point de départ pour cette étude et permet de considérer le documentaire radiophonique comme présentant un certain nombre d'étapes indispensables à sa fabrication : la prise de son, le montage et le mixage. Le second élément indispensable pour définir le documentaire radiophonique est la présence de « documents authentiques », qu'ils soient de nature archivistique ou qu'ils aient été enregistrés spécifiquement pour la fabrication de l'émission. La notion de réalisation est également indispensable pour appréhender le documentaire radiophonique. Le fait que le documentaire radiophonique soit élaboré selon une construction pensée en amont, avec une étape du

5. Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique,* Paris, Éditions L'Harmattan/Ina, 2013, p. 79.

montage qui peut laisser place à une créativité plus ou moins importante, fait partie des spécificités propres à ce genre.

Le documentaire radiophonique apparaît en 1946 dans le *Club d'Essai* de Jean Tardieu, mais ne s'est développé qu'à partir des années 1950 et 1960, et ne s'impose réellement au sein des chaînes de radio qu'au début des années 2000. Il est absent des radios privées, et se développe véritablement sur deux chaines du service public : France Culture et France Inter. En ce qui concerne la production des programmes, il est nécessaire de rappeler que les chaines de radio du service public réalisent elles-mêmes leurs programmes, et ne font donc pas appel à des studios de production extérieurs.

Si certaines des émissions de l'*Atelier de création radiophonique* peuvent être considérées comme des documentaires radiophoniques, elles correspondent cependant à un type particulier de documentaires, qualifié par Christophe Deleu de « documentaires de type poétique[6] ». Dans le documentaire poétique, qui devient objet sonore à part entière, la valeur esthétique des univers sonores est essentielle. Les productions de l'ACR peuvent également être qualifiées de « documentaires de création ». C'est le terme utilisé par la productrice Kaye Mortley pour définir son travail :

> Un nom que l'on donne (un peu « faute de mieux ») à un type de radio où le réel glisse vers autre chose (« la fiction » ou « l'art », peut-être)… Un type de radio dont le but est moins d'instruire et d'informer (bien que ni l'information, ni l'enseignement n'en soient exclus) que de créer un univers (au sens large) tissé de sons réels. Le sujet importe peu, n'étant souvent qu'un prétexte permettant à l'auteur de parler de quelque chose de plus universel – ou de plus intime que ledit sujet. Ce qui importe c'est l'auteur et sa façon de s'engager avec le sujet. Car derrière tout documentaire de création, il doit y avoir un auteur[7].

On note ici l'importance de la notion d'auteur, indispensable à notre sujet puisque nous verrons que l'ACR repose sur quelques auteurs qui reviennent régulièrement au fil de la programmation. Le documentaire se doit également de « créer un univers » à partir d'enregistrements et d'ambiances sonores, plus que de délivrer un message. Les émissions de l'ACR, qu'elles soient qualifiées de « documentaires de types poétiques » ou de « documentaires de création » apparaissent comme des objets hybrides, au croisement de

6. Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique*, *op. cit.*, p.167-172.
7. Site internet de l'association Phonurgia Nova, présentation du stage organisé par Kaye Mortley, [en ligne, http://www.phonurgia.org/kaye2_texte.htm, consulté le 25 avril 2018].

différents genres radiophoniques. Si elle est revendiquée par une productrice comme Kaye Morley, l'utilisation du terme « documentaire » est récusée par une grande partie des producteurs de l'ACR, qui considèrent que leurs émissions ne correspondent à aucun genre établi. Nous prenons néanmoins le parti d'utiliser ce mot pour qualifier leurs œuvres, et de chercher à comprendre les raisons qui ont pu les pousser à rejeter ce terme, afin de mieux cerner leur vision de leur travail au sein de l'ACR.

Croiser l'histoire de la radiodiffusion, du documentaire et des sensibilités sonores

Ce sujet se situe à l'intersection de plusieurs champs de recherche, comme l'histoire de la radiodiffusion, l'histoire du documentaire ou l'histoire du son et des sensibilités sonores.

Ce sujet s'inscrit dans l'histoire des médias et plus précisément l'histoire de la radiodiffusion en tant qu'il traite tout à la fois d'un genre radiophonique et d'une émission de radio spécifique. Il croise l'histoire du documentaire qui inclue l'histoire de l'engouement pour ce genre ou de son institutionnalisation et qui comprend ainsi toutes ses formes, radiophonique, cinématographique ou télévisuelle. Enfin, ce sujet croise tout à la fois une histoire du son, et donc des techniques d'enregistrement sonore, mais aussi des sensibilités sonores et musicales, en incluant ici l'histoire de la création sonore et radiophonique. Mis à part ces trois champs de recherche, nous nous proposons d'étudier ce sujet dans une perspective d'histoire culturelle, ce qui nous conduit à écrire une histoire des sensibilités notamment sonores et musicales, mais également à attacher une importance toute particulière aux acteurs. Faire une histoire des sensibilités dans le cadre de notre recherche, c'est faire l'étude de ce qui est considéré comme audible ou non, en ce qui concerne des documentaires parfois proches d'un style radicalement expérimental.

Deux objets peu traités par les historiens

Du point de vue de l'historiographie, le genre du documentaire radiophonique et l'émission intitulée *Atelier de création radiophonique* ont tous deux été peu étudiés par les historiens. Pour étudier ce sujet, nous utilisons les écrits de spécialistes des médias et de la

radiodiffusion tels que Jean-Noël Jeanneney[8], Christian Brochand[9], Hervé Glévarec[10] ou encore Cécile Méadel[11] pour ses analyses portant sur le théâtre à la radio. Nous nous situons également dans une démarche d'histoire culturelle et d'histoire des sensibilités notamment sonores, et il nous est donc indispensable d'utiliser les travaux d'Alain Corbin[12]. Nous nous inscrivons ici dans un champ de recherche récent, celui des Sound Studies, qui traitent de la question sonore par le biais de diverses sciences humaines et dont l'ambition est d'apporter grâce au son un regard nouveau sur certains objets de l'histoire, des sciences politiques ou de la philosophie[13]. Étudier le documentaire radiophonique apparaît dans cette perspective comme un outil utile pour appréhender plus largement l'histoire politique et sociale de la France. Nous utilisons également quelques travaux qui questionnent la notion de « paysage sonore » conceptualisée par Raymond Murray Schaeffer dans les années 1960, ou qui traitent de la question des sensibilités sonores. Parmi ceux-ci, nous pouvons citer les travaux d'Alexandre Vincent[14] ou ceux de Jean-Pierre Gutton[15]. Pour l'étude de notre sujet, il est également utile d'utiliser les écrits de Marine Beccarelli[16] ou Clara Lacombe[17] sur la radio nocturne et l'émission *Les Nuits Magnétiques*, mais aussi les travaux d'Andréa Cohen[18] sur l'art radiophonique ou de Karine Le Bail et Martin Kaltenecker, sur le compositeur et homme de radio Pierre Schaeffer[19].

---

8. Jean-Noël Jeanneney (dir. avec la collaboration d'Agnès Chauveau), *L'Echo du siècle. Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris, Hachette/Arte/La Cinq, 1999, 570 p.
9. Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision. Tome 2 : 1944 – 1974*, Paris, La Documentation française, 1994, 690 p. ; *Histoire générale de la radio et de la télévision. Tome 3 : 1974 – 2000*, Paris, La Documentation française, 2006, 714 p.
10. Hervé Glévarec, *France Culture à l'œuvre. Dynamique des professions et mise en forme radiophonique*, Paris, CNRS Editions, 2001, 464 p.
11. Cécile Méadel, « Le spectacle sonore. Histoire des mises en scènes radiophoniques », *Vibrations* n°5, janv. 1988, p. 210-220 ; « Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique », *Techniques et Culture* n°16, 1990, p.135-159.
12. Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 2013, 512 p.
13. Philippe Le Guern, « Sound studies. Sons de l'histoire et histoires du son », *Revue de la BNF*, 2017/2 (n° 55), p. 21-29 [en ligne, https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2017-2-page-21.htm, consulté le 6 juin 2019].
14. Alexandre Vincent, « Paysage sonore et sciences sociales : sonorités, sens, histoire », S. Emerit, S. Perrot, A. Vincent (dir.), *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie, perspectives*, Le Caire, IFAO, 2015, p. 9-40.
15. Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire: essai sur la reconstitution du paysage sonore*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, 192 p.
16. Marine Beccarelli, *Les nuits du bout des ondes. Introduction à l'histoire de la radio nocturne en France, 1945-2013*, Paris, INA Editions, 2014, 336 p.
17. Clara Lacombe, *Nuits magnétiques. La radio libre du service public ? 1978-1999*, mémoire d'Histoire et Audiovisuel préparé sous la direction de Pascal Ory, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2016, 263 p.
18. Andrea Cohen, *Les Compositeurs et l'art radiophonique*, Paris, L'Harmattan, 2015, 235 p.
19. Martin Kaltenecker, Karine Le Bail (dir.), *Pierre Schaeffer. Les Constructions impatientes*, Paris, CNRS Éditions, 2012, 224 p.

À notre connaissance, l'*Atelier de création radiophonique* n'a encore fait l'objet d'aucun ouvrage, mais plusieurs travaux universitaires portent néanmoins sur ce sujet : *L'Atelier de création radiophonique de France Culture*[20] mémoire en sciences de l'information et de la communication réalisé par Olivier Coroenne en 1985, *La conception d'une émission de création radiophonique pour France Culture*[21], mémoire effectué par Jörn Cambreleng en direction de projets culturels en 2001 et *L'ACR de France Culture 1969-2009*[22], mémoire de littérature française et comparée rédigé par Marie James en 2009. Ces mémoires peuvent notamment s'avérer intéressants pour analyser le fonctionnement interne de l'émission ainsi que son lien avec le monde de la création littéraire. Nous nous appuyons également sur un colloque qui s'est tenu en octobre 2018 portant sur la radio de création et plus précisément sur l'*Atelier de création radiophonique*, dont les actes ont été publiés récemment[23]. Nous proposons ici un travail de recherche qui tente de prendre la temporalité de l'*Atelier de création radiophonique,* diffusé sur une période de plus de trente ans, pour objet, afin d'étudier l'évolution des phénomènes dans le temps, dans une démarche véritablement historienne.

En ce qui concerne le documentaire radiophonique, il existe encore peu de travaux scientifiques sur le sujet, mis à part les écrits de Christophe Deleu, qui est l'auteur de nombreux articles et a publié deux ouvrages sur le documentaire radiophonique et sur les « anonymes » à la radio[24]. Avec *Le documentaire radiophonique*, publié en 2013, Christophe Deleu se propose de faire la genèse d'un genre[25]. Cet ouvrage s'avère être indispensable à notre étude, notamment pour la typologie et la méthode d'analyse du documentaire qu'il offre. Mis à part les écrits de Christophe Deleu, les travaux sur le documentaire radiophonique sont pour la plupart des travaux universitaires provenant de disciplines telles que les arts du spectacle ou l'audiovisuel. On recense ainsi cinq mémoires : *Le documentaire*

---

20. Olivier Coroenne, *L'Atelier de création radiophonique de France Culture*, mémoire en Sciences de l'information et de la communication, Université libre de Bruxelles, 1985.
21. Jörn Cambreleng, *La conception d'une émission de création radiophonique pour France Culture*, mémoire de direction de projets culturels, 2001, 73 p.
22. Marie James, *L'ACR de France Culture 1969-2009,* mémoire de littérature française et comparée préparé sous la direction de Michel Murat, Université Paris IV, 2009, 90 p.
23. « *Atelier de création radiophonique* : la part des écrivains », octobre 2018. Les textes du colloque ont été publiés sur le site de Komodo 21 [en ligne, http://komodo21.fr/presentation-7/].
24. Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique,* Paris, Éditions L'Harmattan/Ina, 2013, p. 52. ; *Les anonymes à la radio. Usages, fonctions et portée de leur parole,* Bruxelles, De Boeck/INA, 2006, 232 p.
25. Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique, op. cit.,* p. 12.

à Radio-France, rédigé par Julie Birmant et Sylvie Schirm[26], *L'espace dans le documentaire radiophonique* par Rémi Bourcereau[27], *Etude comparée du cadre de production des documentaires radiophoniques au sein de deux institutions : France Culture et Arte Radio,* Agnès Gontier[28], *Le documentaire radiophonique. Une approche du réel par le son*, Etienne Noiseau[29], *La question du « Je », Traiter de l'intime dans le documentaire radiophonique*, Julie Roué[30]. Tous ces travaux permettent d'appréhender la question du documentaire radiophonique à travers différentes démarches et viennent nourrir notre étude. Les mémoires de Julie Roué et de Rémi Bourcereau fournissent des informations sur des questions telles que la notion d'espace ou celle d'intimité, et viennent enrichir notre analyse du documentaire radiophonique. Les écrits de Julie Birmant et Sylvie Schirm, d'Étienne Noiseau ou d'Agnès Gontier consistent également en une littérature utile pour notre sujet, notamment en ce qui concerne l'étude des cadres de production ou des structures qui permettent la création des documentaires radiophoniques.

Le documentaire radiophonique est un sujet encore peu traité par les sciences humaines, mais le nombre de travaux universitaires rédigés sur la question depuis une vingtaine d'années montre que cet objet tend à prendre de l'ampleur, à l'image de l'engouement nouveau pour le genre, visible sur certaines chaines de radio et sur les plateformes de podcasts. Ce travail de recherche entend ainsi faire l'étude d'une émission et d'un genre peu étudiés par les sciences humaines dans une démarche historienne, qui prend le temps comme objet et analyse l'évolution des pratiques et des représentations.

26. Julie Birmant, Sylvie Schirm, *Le documentaire à Radio-France*, mémoire effectué sous la direction de Richard Kalisz, Bruxelles, Institut National Supérieur des Arts du spectacle, 2001.
27. Rémi Bourcereau, *L'espace dans le documentaire radiophonique*, mémoire effectué sous la direction de Michel Créïs et Christian Canonville, Paris, Ecole nationale supérieure Louis Lumière, section son, 2009, 157 p.
28. Agnès Gontier, *Etude comparée du cadre de production des documentaires radiophoniques au sein de deux institutions : France Culture et Arte Radio,* mémoire préparé sous la direction de Olivier Baisnée et Christophe Deleu, IEP de Toulouse, 2010, 138 p.
29. Etienne Noiseau*, Le documentaire radiophonique. Une approche du réel par le son*, mémoire de fin d'études, Bruxelles, Institut National Supérieur des Arts du Spectacle, 2003.
30. Julie Roué, *La question du « Je », Traiter de l'intime dans le documentaire radiophonique*, mémoire préparé sous la direction de Christian Canonville et Kaye Mortley, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, section son, 2008, 229 p.

Les sources et leurs usages

Pour traiter ce sujet, nous avons utilisé trois types de sources : écrites, audiovisuelles et orales. Parmi les sources écrites, nous avons utilisé un certain nombre d'archives situées aux Archives Nationales, sur le site de Pierrefitte-sur-Seine, dans lequel ont été placés une grande partie des fonds constitués par Radio France. Y sont situées les archives des comités de programmes de Radio France[31], qui permettent de replacer l'ACR dans l'ensemble de l'organisation de la maison de la radio. Les archives papier de l'*Atelier de création radiophonique* sont également disponibles aux Archives Nationales[32] et sont constituées des programmes de l'émission, de notes et de documentation associées aux programmes, dossiers de production et plans de travail. Enfin, les archives de France Culture[33] donnent accès à des études et sondages sur l'auditoire de la chaîne, et à quelques archives d'Alain Trutat concernant l'ACR, son fonctionnement et ses demandes techniques. La communication d'une partie des archives de l'ACR et d'Alain Trutat est néanmoins indisponible. Parmi elles, les courriers d'auditeurs de l'ACR[34], la correspondance d'Alain Trutat et celle de René Farabet, et des notes concernant les programmes de l'ACR[35]. Ces archives auraient permis d'analyser le fonctionnement interne de l'émission, mais cette partie a donc été analysée grâce aux entretiens effectués.

Nous avons également utilisé des ouvrages rédigés par des personnalités ayant travaillé pour l'*Atelier de création radiophonique*, comme Jean Tardieu[36], René Farabet[37] ou Yann Paranthoën[38]. Ceux-ci ont permis d'étudier le projet de parole de ces producteurs, d'analyser leur vision de la radio et de la création radiophonique. La lecture de certains ouvrages de Pierre Schaeffer ou sur Pierre Schaeffer[39] ont également été nécessaires pour

31. Archives des organes de la RTF et de l'ORTF - Conseil Supérieur des Émissions, Conseil Central de la Radiodiffusion Française, Conseil et Comités de Programmes disponibles aux Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine, 19900214 / 7 et 19900214 / 44.
32. Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine, article 20170105/1.
33 . Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine, articles 19940737/2, 19940737/3, 19940737/7, 19940737/60, 19940737/65, 19940737/67.
34. Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine, articles 20170274/1, 20170274/3, 20170274/6-15
35. Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine, 20170105/2, 20170105/8, 20170105/16, 20170105/18, 20170105/25, 20170105/30, 20170105/34.
36. Jean Tardieu, Cherif Khaznadar, *Grandeur et faiblesse de la Radio*, Paris, Unesco Editions, 1969, 220 p.
37. René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, Arles, Phonurgia Nova, 1994, 166 p.; *Le son nomade : impressions, variations, digressions,* Nîmes, Lucie Éditions, 2016, 109 p. ; *Théâtres d'ondes, théâtres d'ombres*, Nîmes, Champ social édition, 2011, 163 p.
38. Yann Paranthoën, *Propos d'un tailleur de sons*, Arles, Phonurgia Nova, 2002, 44 p.
39. Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma*, Paris, Allia, 2010, 126 p. ; Jocelyne Tournet-Lammer, *Sur les traces de Pierre Schaeffer. Archives 1942-1995*, Paris, La Documentation Française, 2006, 473 p.

situer l'ACR dans une longue tradition de penseurs de la radio et d'inventeurs de la création radiophonique dont ce compositeur fait partie intégrante. Parmi les sources imprimées, l'étude de certains périodiques a également été très utile à notre recherche. Nous avons notamment utilisé les *Cahiers d'Études de Radio Télévision* pour ses articles et dossiers portant sur la création radiophonique[40], mais aussi les *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion* qui se sont emparé à plusieurs reprises de l'histoire de l'ACR et de ses producteurs[41]. Certains périodiques publiés au cours de la période de diffusion de l'ACR permettent également d'appréhender certains moments forts de l'histoire de l'émission. Parmi eux, on peut noter certains numéros des *Cahiers littéraires de l'ORTF*, de *Télérama* ou de *Libération*. Si ces archives écrites permettent d'étudier le fonctionnement interne de l'émission et ses rapports avec France Culture et Radio France, l'analyse des émissions, permet, elle d'appréhender les caractéristiques formelles des émissions ainsi que l'évolution des thématiques qui y sont traitées.

Les émissions de l'*Atelier de création radiophonique* diffusées entre 1969 et 2001 constituent un ensemble de plus de 2000 émissions enregistrées grâce au dépôt légal et consultables à l'Institut national de l'audiovisuel (Ina). Pour des raisons de faisabilité, il a fallu procéder à l'élaboration d'un échantillonnage. Un premier échantillonnage a été effectué en prélevant les émissions diffusées un mois par saison, de 1969 à 2001. Celui-ci a permis d'étudier l'évolution de l'ACR en termes de caractéristiques formelles et de thématiques traitées. Un second échantillonnage a été élaboré afin d'étudier la place du genre documentaire au sein de l'émission. Ce corpus a été constitué en prélevant les émissions diffusées deux mois par saison, avec six mois d'écart, tous les trois ans. Cet échantillonnage permet d'augmenter le nombre d'émissions prélevées par an, ce qui implique une plus grande représentativité de l'échantillonnage vis-à-vis de l'ensemble de l'émission. Parmi les sources

40. Yvon Belaval, « Poésie et radio », *Cahiers d'Etudes de Radio Télévision* n° 2, avril 1954, p. 171-181 ; Etienne Souriau, « Univers radiophonique et esthétique comparée », *Cahiers d'Etudes de Radio Télévision* » n°1, janvier 1954, p. 5-21 ; Jean Tardieu, « Les sortilèges de la mise en ondes », *Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision,* n°1, janvier 1954, p. 76-79.

41. Jacques Charbonnier, Madeleine Sola, dossier « Sur Alain Trutat », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion* n° 92, Mai 2007, p. 174-234 ; Roger Pradalié, Robert Prot, dossier *«* Jean Tardieu et la radio *»*, *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion* n°48, mars-mai 1996, p. 7-162 ; Guy Robert, dossier « Hier, aujourd'hui, demain, l'art radiophonique ? »*, Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion* n°56, avril-juin 1998, p. 9-191 ; Guy Robert, dossier « L'année radiophonique 1969 », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion* n° 62, octobre-décembre 1999, p. 5-196.

audiovisuelles, nous avons également utilisé des émissions réflexives qui traitent de l'*Atelier de création radiophonique* ou proposent des entretiens avec ses acteurs[42].

Ces fonds d'archives, ces sources imprimées ou audiovisuelles sont complétées par plusieurs entretiens. Christophe Deleu, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université de Strasbourg et spécialiste du documentaire radiophonique et Irène Omélianenko, productrice à Radio France de 1982 à 2018, conseillère des programmes pour les documentaires et la création radiophonique sur France Culture, m'ont tous deux livré leur expertise sur le sujet du documentaire radiophonique. Les producteur et productrice Christian Rosset et Kaye Mortley, la chargée de réalisation Marie-Ange Garrandeau m'ont également accordé des entretiens et m'ont livré leurs souvenirs, ce qui m'a permis de mieux comprendre le fonctionnement de l'émission, les missions de chacun des acteurs, ainsi que leur vision de la radio et de la création radiophonique

Questionner l'existence d'un genre, étudier un format en mutation

À l'heure où l'écoute radiophonique est bouleversée par l'arrivée de nouveaux supports médiatiques, les pratiques d'écoute des créations sonores se renouvellent et semblent apporter au genre du documentaire radiophonique une nouvelle popularité. Les plateformes qui diffusent des documentaires radiophoniques sur Internet semblent de plus en plus nombreuses. Il faut tout d'abord mentionner Arte Radio, une webradio à la demande qui, depuis 2002, diffuse des documentaires et créations sonores, mais aussi Nouvelles Ecoutes, créé en 2016, qui se définit comme « un studio indépendant de production de podcasts »[43].

Aujourd'hui, l'écoute radiophonique est marquée par une forte segmentation des publics et par une multiplication de l'offre du fait de la naissance de web-radios et de radios associatives notamment. Selon Christophe Deleu[44], la diffusion de productions radiophoniques change également de nature. Il est aujourd'hui possible d'écouter des

42. « Michel Créïs et *L'Atelier de création radiophonique* », *Création on Air*, France Culture, Frédéric Changenet, Patrick Muller, Edwige Roncière et Jean-Baptiste Etchepareborde, Rafik Zénine, 13 avril 2017, 59 min. ; « Les essais et la création 1 : Bernard Blin », « Les essais et la création 3 : Alain Trutat », « Les essais et la création 4 : René Farabet », « Les essais et la création 5 : Yann Paranthoën », *Les Chemins de la connaissance*, Agathe Mella, Marie-France Nussbaum, 31 août 1987, 5 x 30 min.
43. Site Internet de la plateforme « Nouvelles Écoutes » [en ligne, http://www.nouvellesecoutes.fr/#nos-emissions, consulté le 23 avril 2018].
44. Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique*, *op. cit.,* p. 10.

documentaires radiophoniques sur Internet, dans des expositions sonores ou sous forme de CD édités par des organismes extérieurs au secteur de la radio. Les festivals de radio se développent également et proposent l'écoute de documentaires sonores de manière collective. On peut citer les festivals Phonurgia Nova à Arles, Sonor à Nantes ou encore Longueur d'Ondes à Brest. On note également l'apparition de manifestations telles que les « Gouters d'écoute Arte Radio », décrits sur le site de la plateforme Arte Radio comme « Le rendez-vous du "cinéma pour les oreilles". Référence de la jeune création radiophonique, ARTE Radio propose chaque mois une séance d'écoute gratuite suivie d'un goûter. Une heure pour découvrir une sélection de documentaires et créations sonores, assis(e) dans la salle ou allongé(e) sur scène[45] ». Les pratiques d'écoute se multiplient et cela est du à l'avancée des technologies sonores.

La question de l'écoute, individuelle ou collective, liée au développement des techniques de reproduction sonore a été traitée en 2003 par Jonathan Sterne qui fait le constat suivant : « Grâce à la technique auditive, il devient possible d'occuper son espace acoustique privé tout en se réunissant collectivement dans une même pièce, voire par-delà de longues distances. Une écoute solitaire et collective devient possible au même moment[46] ». Un constat à l'image de nouvelles pratiques d'écoute telles que ce documentaire itinérant proposé par l'émission *La Fabrique de l'histoire* sur France Culture en mai 2018, qui permet, à l'occasion du cinquantième anniversaire de Mai 68, « à des auditeurs-piétons de suivre les événements de mai en son immersif, en promenade autour de la Sorbonne[47]». Ici, l'écoute est à la fois individuelle et collective, car elle se situe dans un lieu public, et elle est permise par l'évolution des technologies, comme l'usage d'une application pour Smartphone et du casque audio. Les questions de l'écoute radiophonique, individuelle ou collective, ou encore du morcellement des productions sonores semblent être d'actualité. Il nous a paru intéressant de travailler sur une émission radiophonique qui a contribué à promouvoir le format du documentaire et qui, pendant cinquante ans, a suivi l'évolution de ce genre, et donc l'évolution des techniques d'enregistrement sonore et les pratiques d'écoute radiophonique.

45. Site internet de Arte Radio [en ligne, https://www.arteradio.com/content/gouter_d_ecoute_arte_radio_31, consulté le 27 avril 2018].
46. Jonathan Sterne, *Une histoire de la modernité sonore,* Paris, Éditions La Découverte, 2015, p. 202.
47. Site internet de France Culture, page de *La Fabrique de l'histoire* [https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/lactualite-en-histoire-10, consulté le 27 avril 2018].

Ce format nous a paru particulièrement intéressant à étudier pour témoigner de l'importance du son dans les objets audiovisuels. Le son a une importance majeure dans les formats audiovisuels et influence grandement le rapport du spectateur à l'image. Mais, dans le documentaire sonore, l'absence d'image permet de créer pour l'auditeur une attention différente, qui le pousse à se concentrer sur les détails (le grain d'une voix, l'émotion qu'elle transmet, ou encore l'ensemble des sons qui constituent un arrière-plan sonore). Les créations radiophoniques construisent des univers et des ambiances sonores et, privant l'auditeur d'images, font travailler son imagination. Pour ces différentes raisons, le documentaire radiophonique apparaît comme un objet passionnant à étudier.

Pour appréhender l'histoire du documentaire radiophonique, il nous a paru intéressant d'étudier la première émission à diffuser de manière régulière des documentaires radiophoniques de création. Il a également paru intéressant de s'attacher à étudier une émission telle que l'*Atelier de création radiophonique* du fait de sa longévité, qui permet véritablement de suivre l'évolution du genre.

Un autre enjeu d'importance lié à ce travail de recherche est celui qui consiste à questionner l'existence d'un genre. Pour ce faire, il faut s'attacher à retracer l'utilisation du terme « documentaire » au cours de la période. Nous avons noté lors de la constitution du corpus qu'une grande partie des émissions sont considérées dans les notice Ina comme des « créations sonores » plutôt que comme des « documentaires ». Sur l'ensemble de la période, le terme est peu utilisé, du fait de son éventuelle connotation ennuyeuse ou de la volonté des professionnels d'échapper à une forme de catégorisation[48]. Ici réside l'un des enjeux majeurs de ce travail de recherche. Ce travail de recherche entend questionner l'inscription des émissions de l'*Atelier de création radiophonique* dans le genre documentaire. L'une des tensions de ce sujet est de lier un format qui tire sa matière première du réel grâce à l'utilisation de documents authentiques, à une émission qui prône une liberté créatrice et artistique totale à la radio.

48. Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique*, *op. cit.,* p. 12.

Étudier l'histoire du documentaire radiophonique dans le cadre de l'*Atelier de création radiophonique*

À travers ce sujet de recherche, nous tentons d'analyser l'évolution et la place du documentaire radiophonique sur une période allant de 1969 à 2001. Nous plaçons notre étude dans un cadre, *L'Atelier de création radiophonique*, une émission singulière qui promeut la forme radiophonique parmi les arts. Il faut s'attacher dans un premier temps à interroger l'inscription des émissions de l'ACR dans le genre documentaire. Il faut également s'attacher à interroger les liens qui unissent ces deux objets, dont l'influence semble réciproque. La présence de documentaires dans l'ACR fait partie intégrante de l'identité de l'émission, et les spécificités de cette émission de création influencent largement les caractéristiques des documentaires qui y sont diffusés. Il s'agit donc de retracer l'histoire de cette émission, les caractéristiques qui constituent le genre du documentaire radiophonique, et les spécificités des documentaires diffusés au sein de l'émission, marqués par l'originalité de celle-ci.

En quoi l'étude du documentaire radiophonique diffusé au sein de l'*Atelier de création radiophonique* de 1969 à 2001 permet-elle tout à la fois d'appréhender l'histoire de ce genre spécifique et l'originalité d'une émission vouée à développer l'art radiophonique ?

Pour tenter de répondre à cette question, nous proposons un plan en sept chapitres. Nous tentons à travers ces sept chapitres de partir de l'émission elle-même, son organisation, son fonctionnement, pour plonger progressivement dans les œuvres qui y sont diffusées, en donnant un aperçu de l'éclectisme de sa programmation. Les trois premiers chapitres traitent de la fabrique de l'ACR, en revenant tout d'abord sur la naissance de l'émission, puis en analysant ce qui fait sa singularité au sein de Radio France et de France Culture, avant de se concentrer sur ses acteurs, avec un chapitre tout entier dédié aux équipes de l'*Atelier de création radiophonique* et à la fabrication de ses émissions. Par la suite, nous nous concentrons plus précisément sur le genre documentaire au sein de l'émission, sur la difficulté de le définir, la place qui lui est accordée, ses caractéristiques formelles et les sujets traités par ces émissions. Ce travail se clôt avec un septième chapitre fondé sur des études de cas dédiées à deux grands noms de l'ACR, René Farabet et Yann Paranthoën, et propose pour chacun d'entre eux l'analyse de l'un des nombreux documentaires qu'ils ont produits.

AVERTISSEMENT

- Pour les émissions de l'*Atelier de création radiophonique* citées en notes de bas de page, nous indiquons les informations suivantes : titre de l'émission, noms des producteurs et productrices, date de diffusion, chaîne et durée. Nous ne mentionnons pas la totalité du groupe de réalisation pour des raisons de lisibilité, l'ensemble de l'équipe de l'ACR étant généralement citée au générique et mentionnée dans les notices de l'Institut national de l'audiovisuel (Ina), ce qui ne permet pas toujours de rendre compte de la répartition des tâches au sein des équipes.

- Pour les autres émissions citées, nous mentionnons systématiquement les noms des personnes en charge de la production et de la réalisation.

CHAPITRE 1
UN LIEU NOUVEAU POUR LA CRÉATION RADIOPHONIQUE

Le 5 octobre 1969, Alain Trutat, René Farabet et l'équipe de l'*Atelier de création radiophonique* (ACR) présentent leur toute première émission. Ce qui devient par la suite une histoire de près de cinquante ans sur les ondes de France Culture tire ses origines dans une tradition de penseurs et de créateurs ayant signé de véritables œuvres sonores, mais aussi des textes fondateurs sur l'art radiophonique. L'émission naît dans l'après-1968, alors que France Culture cherche à se renouveler. Ses fondateurs, Alain Trutat et Jean Tardieu, ont l'ambition de créer un lieu nouveau au sein de l'ORTF pour que se développe la création radiophonique. Ils nomment René Farabet à la tête de ce qui devient par la suite une aventure tout à la fois ancrée dans une longue tradition et perméable aux préoccupations de son temps.

I. Pierre Schaeffer, Jean Tardieu et l'héritage de la radio de création

L'*Atelier de création radiophonique* a, dès ses débuts, eu l'ambition de promouvoir et de développer la création radiophonique en s'inscrivant dans une tradition d'hommes de radio qui, depuis la naissance des premières stations, ont eux-mêmes pris le parti de penser ce nouveau moyen de communication comme un art.

Les premiers pas de l'art radiophonique

Dès les premières années de la radio, certains penseurs y voient bien plus qu'un simple moyen de communication. Certains, comme Paul Deharme (1898-1934), y voient un moyen d'améliorer la vie de leurs concitoyens en travaillant sur leur subconscient, d'autres, comme Luigi Russolo (1885-1947) et Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), un outil pour transformer la société dans son ensemble. Pour l'ensemble de ces théoriciens du son et de la radio, celle-ci peut être vue comme un art. Les premiers travaux sur le son qui n'ont pas une visée directement informative ou explicative proviennent néanmoins de l'extérieur du secteur radiophonique.

L'art sonore se développe dans un premier temps à l'extérieur de la radio et il est lié à la civilisation industrielle. Dès 1913, Luigi Russolo, peintre et musicien, publie un manifeste futuriste intitulé *L'art des bruits*, dans lequel il développe l'idée d'un art composé de bruits et non d'instruments. La voix y est utilisée de la même manière que les autres sons, peu d'importance est accordée au sens dont elle est le vecteur. Passionné par le bruit des villes, Russolo délaisse les notes traditionnelles de la musique occidentale et imagine une œuvre musicale composée de bruits de la vie quotidienne. Il pose ici les bases de la musique concrète. Vingt ans plus tard, le 22 septembre 1933, Filippo Tommaso Marinetti, écrivain futuriste italien, publie avec Pino Masnata, dans la *Gazzetta Del Popolo*, « La Radia », un manifeste qui adapte l'esthétique futuriste au développement de la radio et de la télévision. Ce manifeste, qui prône une rupture totale avec les arts traditionnels[1], pense la radio comme un lieu où il serait possible de dépasser les conventions artistiques. Elle apparaît ici comme un nouveau medium qui permettrait de rompre avec les arts traditionnels. Les auteurs mettent également l'accent sur les potentialités du silence, considéré comme matière à part entière, et sur l'intérêt de travailler sur des bruits émis par « les êtres vivants[2] » ou par « la matière[3] », rejoignant ici Luigi Russolo. Pour ces différentes raisons, ils sont les précurseurs de plusieurs penseurs de la radio et notamment des fondateurs de l'*Atelier de création radiophonique*. En effet, les producteurs de l'ACR se pensent à l'origine d'un décloisonnement des genres et des arts, et cherchent à faire de la radio comme on utiliserait n'importe quel autre support artistique. Ici, le son est utilisé comme une toile de peinture ou un bloc prêt à être sculpté.

Si les écrits de Luigi Russolo et Filippo Tommaso Marinetti ont fait avancer la pensée autour du son, d'autres réflexions concernant la radio voient le jour dans la France des années 1930. Paul Deharme, médecin, auteur, administrateur à Radio-Paris, publicitaire, publie en 1928 une « Proposition d'un art radiophonique » dans *La Nouvelle Revue Française.* Il développe quelques années plus tard sa pensée dans un essai, *Pour un art radiophonique*, publié en 1930. À une époque où les contenus se diversifient, Paul Deharme regrette le peu de place accordé à l'expérimentation radiophonique. Grâce à l'art radiophonique, Paul

1. « La radia sera : 1. Liberté sur tous les points de contact avec la tradition littéraire et artistique. Toute tentative de relier la radia à la tradition est grotesque. », Filippo Tommaso Marinetti et Pino Masnata, « La radia », traduit de l'italien par Olivier Féraud, *Syntone*, avril 2011 [En ligne, http://syntone.fr/la-radia-1933/, consulté 20 mars 2019].
2. « 4. Captation amplification et transfiguration de vibrations émises par les êtres vivants par les esprits vivants ou morts », *ibid.*
3. « 5. Captation amplification et transfiguration de vibrations émises par la matière. Comme aujourd'hui nous écoutons le chant de la forêt et de la mer demain nous serons séduits par les vibrations d'un diamant ou d'une fleur. », *ibid*.

Deharme cherche à favoriser le rêve chez l'auditeur pour délivrer ce dernier de son subconscient[4].

> Notre génération, privilégiée entre toutes puisqu'elle a reçu de Freud des révélations sur l'inconscient (pressenties de tous temps mais jamais dégagées clairement), a le devoir de s'atteler à l'utilisation de ce présent. […] L'art radiophonique tel que je le propose peut, qui sait ! devenir le cadre d'in (*sic*.) mode d'enseignement, d'une maïeutique nouvelle qui accoucherait le subconscient. Il peut s'en dégager un solfège pour une prochaine harmonie humaine[5].

Paul Deharme se situe ici dans l'expérimentation pure de ce nouveau medium qu'il pense doté d'un pouvoir de guérison. La radio favoriserait le rêve, et le rêve, la confrontation de l'auditeur avec son subconscient. Pour ce faire, Paul Deharme cherche à mettre au point un véritable vocabulaire radiophonique fondé sur les images que véhiculent les sons et les mots. Interroger le langage radiophonique, accorder de l'importance à la puissance évocatrice des sons, chercher à transmettre des images, sont autant de considérations qui naissent dans les années 1920 et 1930 et continuent d'animer les penseurs d'un art radiophonique dans les décennies qui suivent. Les équipes de l'*Atelier de création radiophonique* ont également pour ambition d'inventer de nouveaux langages radiophoniques à partir de sons et d'associations sonores.

D'autres réflexions sur la radio ont également été menées par Bertolt Brecht entre 1927 et 1932[6]. On retient chez Bertolt Brecht la volonté de rapprocher la radio de ses auditeurs et des sujets qu'elle traite. Dans sa « Théorie de la radio », Brecht s'adresse directement aux producteurs : « Je pense donc que vous devriez vous rapprocher, vous et vos appareils, des évènements réels et ne pas vous contenter de reproductions et d'exposés[7] ». Ce conseil adressé aux hommes de radio de son temps rejoint l'ambition qui mène plus tard certains producteurs à vouloir enregistrer leurs émissions à l'extérieur des studios, et ainsi à se « rapprocher » des « évènements réels ». C'est le cas à la fin des années 1960, alors que l'équipe de l'ACR cherche à sortir des studios, lorsque, d'après René Farabet, « la scène se

---

4. *«* Foniric promeut une vision du médium radiophonique […] qui associe le phonique et l'onirique, le son et le rêve. C'est la noble mission que donne en effet Deharme à la TSF : faire rêver l'auditeur *»*, Pierre-Marie Héron, « Convergences publicitaires… » Pascal Lécroart, Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Éclats de voix, Actes du colloque de Besançon*, Éditions L'improviste, 2005.
5. Paul Deharme, *Pour un art radiophonique*, Paris, Le rouge et le noir, 1930, p.85 cité dans les *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion* n°56, avril-juin 1998, p.72.
6. Bertolt Brecht, « Théorie de la radio », *Ecrits sur la littérature et l'art, 1.*, Paris, L'Arche, 1970, p.127-141.
7. *Ibid.,* p.130.

déplace dans la rue[8] ». C'est notamment de cette envie que naît l'*Atelier de création radiophonique*.

Pierre Schaeffer et Jean Tardieu,
***Studio d'Essai* (1943-1945) et *Club d'Essai* (1946-1963)**

Le travail de l'*Atelier de création radiophonique* s'inscrit également dans le sillage de ce qu'a initié Pierre Schaeffer, fondateur du *Studio d'Essai*. Pierre Schaeffer (1910-1995) est ingénieur, compositeur, écrivain, et il est considéré comme l'inventeur de la musique concrète. Dès 1942, il organise un stage à Beaune où il réunit des techniciens, des comédiens et des chanteurs avec l'aide de Jacques Copeau. Il entame ici ce qu'il appelle plus tard une « entreprise de défrichage, de découverte que serait celle d'un art radiophonique[9] ». Le *Studio d'Essai* de la Radiodiffusion nationale est ensuite créé le 1er janvier 1943, avec pour mission d'approfondir cette recherche autour des potentialités de l'art radiophonique. Une émission qui se doit de s'adapter au régime de Vichy, alors en vigueur. C'est à partir de 1944 que Pierre Schaeffer met son programme au service de la résistance et quitte la chambre de bonne qu'il occupait en guise de studio pour partir enregistrer à l'extérieur. Le *Studio d'Essai* diffuse alors les commentaires du journaliste-résistant Pierre Crénesse arpentant et commentant les rues de Paris en guerre[10]. L'expérience du *Studio d'Essai* prend fin le 5 mai 1945, et c'est le *Club d'Essai* qui prend la suite en mars 1946.

Pierre Schaeffer collabore également au *Club d'Essai*, dirigé par Jean Tardieu. Écrivain et poète, Jean Tardieu est l'un des artisans d'une pensée de l'art radiophonique. Il est à l'origine du Centre d'Études de Radio-Télévision, qui publiait notamment les *Cahiers d'Études de Radio-Télévision*. Le *Club d'Essai*, émanation de la Radiodiffusion française, se situe, comme le *Studio d'Essai*, au 37 rue de l'Université à Paris, mais bénéficie de moyens plus importants que son prédécesseur. En 1990, Jean Tardieu explicite les ambitions de ce

8. « L'ombre du réel. Brèves réflexions en marge de quelques programmes de l'*Atelier de Création Radiophonique*, réalisés en studio, à partir de matériaux captés "off studio"», Conférence de René Farabet pour « Les Territoires du documentaire sonore », rencontre organisée par l'ADDOR et l'INA, le 26 novembre 2010, [en ligne, https://www.addor.org/rene-farabet-nest-plus-de-ce-cote-du-monde-446], autour de 5 min.
9. Pierre Schaeffer, *Propos sur la coquille. Notes sur l'expression radiophonique,* Arles, Phonurgia Nova, 1990, p. 91, cité par Martin Kaltenecker et Karine Le Bail (dir.), *Pierre Schaeffer. Les constructions impatientes*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 30.
10. « Pierre Schaeffer au temps du *Studio d'Essai* 1943-1945 », *Création on air*, Stéphane Bonnefoi, Alexandre Bazin, 23 juin 2016, France Culture, [En ligne, https://www.franceculture.fr/emissions/creation-air/pierre-schaeffer-au-temps-du-studio-d-essai-1943-1945, consulté le 22 mars 2019].

programme : « Le *Club d'Essai* reprend à son compte l'exploration du domaine sonore initiée par Schaeffer, et se donne pour tâche "d'utiliser au maximum le signifiant sonore", jusque-là réservé presque exclusivement à la musique[11] ». Le *Club d'Essai* réunit des poètes, des écrivains, des journalistes, musiciens ou encore techniciens du son, et produit des émissions culturelles diffusées à la radio.

Si ces deux émissions semblent avoir beaucoup influencé les fondateurs de l'*Atelier de création radiophonique*, il existe cependant des divergences fondamentales entre l'ACR et ses prédécesseurs. Pierre Schaeffer considère par exemple que le *Studio d'Essai*, plus que l'*Atelier de création radiophonique*, se concentre sur le texte : « Au *Studio d'Essai*, le texte pur était à l'honneur. Ce que nous faisions se définissait par la privation de la vue et non par l'accumulation du son[12] ». L'émission de Pierre Schaeffer se concentre sur le texte et sur la manière dont il peut être traité par l'outil radiophonique, tandis que l'ACR semble se concentrer sur le son en tant que tel. Selon Séverine Leroy, l'*Atelier de création radiophonique* « défend une approche du son au cœur de la réalisation, et non au service de l'écriture, comme ce pouvait être le cas dans le *Club d'essai* où la langue, le verbe écrit puis oralisé était l'élément central de l'expérimentation sonore[13] ». Le texte reste au centre des travaux du *Studio d'Essai* et du *Club d'Essai*, alors que l'ACR cherche à s'en éloigner. L'*Atelier de création radiophonique* naît de l'envie de sortir des studios pour se démarquer des émissions trop écrites, d'abandonner le texte pour se concentrer sur le son. Cette émission est diffusée dès 1969, six ans après la fin du *Club d'Essai* et au terme d'une décennie qui a écarté de ses préoccupations l'art radiophonique.

---

11. Jean Tardieu, *On vient chercher Monsieur Jean*, Paris, Gallimard, 1990, p.105, cité par Martin Kaltenecker et Karine Le Bail (dir.), *Pierre Schaeffer. Les constructions impatientes*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 32.
12. Entretien avec Pierre Schaeffer dans Olivier Coroenne, « *L'Atelier de création radiophonique* de France Culture », mémoire de licence en journalisme et communication, Université libre de Bruxelles, 1985, publié dans les *Cahiers d'Histoire de Radiodiffusion* n° 56, avril-juin 1998, p. 87.
13 . Séverine Leroy, « Le documentaire radiophonique : espace de construction d'une mémoire du théâtre ? », *Revue Sciences/Lettres,* n°5, octobre 2017 [En ligne, https://journals.openedition.org/rsl/1237, consulté le 30 décembre 2018], p. 1.

II. L'*Atelier de création radiophonique,* une émission de l'après-1968

C'est en 1969 que sont diffusées les premières émissions de l'*Atelier de création radiophonique*, au terme d'une décennie troublée pour la radio et l'art radiophonique. Alors que les pratiques d'écoute de la radio se trouvent transformées par la diffusion de la télévision en France, la question de l'art radiophonique n'intéresse plus autant depuis la fin des années 1950 et l'expérimentation sonore est écartée des chaînes de radio françaises. Les fondateurs de l'ACR cherchent à redonner une place à la radio de création. Selon René Farabet, les évènements de mai 1968 insufflent une nouvelle idée de la radio, moins écrite et plus proche du réel.

Un paysage radiophonique bouleversé dans la France des années 1960

Dans les années 1950 et 1960 en France, avec l'arrivée massive de la télévision dans les foyers, les pratiques d'écoute radiophonique se modifient considérablement. La télévision s'impose, mais à l'heure où la radio pourrait se sentir menacée par ce triomphe, le transistor apparaît et offre aux émissions radiophoniques une seconde vie tout en transformant considérablement l'écoute de la radio[14]. En 1960, 1 564 000 postes portatifs sont vendus en France, contre 555 550 téléviseurs. Cette même année on dénombre en France 400 000 autoradios. D'une écoute collective, en famille ou entre amis, réunis autour du poste, l'écoute devient plus individuelle. Elle devient également plus mobile. Il est dorénavant possible d'écouter la radio en dehors de son habitat, et même en voiture avec la diffusion des autoradios. La radio devient un média que l'on écoute dans la matinée, la télévision prenant le relai sur les tranches horaires du soir : « C'est ainsi que les émissions du matin entre 5 heures et 9 heures prennent une importance très grande, en raison de la disponibilité exceptionnelle des auditeurs à ce moment[15] ». En 1963, les deux tiers de l'auditoire écoutent France Culture en soirée, alors que 50% des auditeurs l'écoutent le matin en 1967[16]. Surtout, la radio que l'on écoutait devient également une radio que l'on entend, qui tient compagnie tout au long de la journée. Selon Christian Brochand, cette nouvelle radio est celle d'un fond

14. Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision. Tome 2 : 1944 – 1974,* Paris, La Documentation française, 1994, p. 368.
15. *Ibid.*, p. 369.
16. Anne-Marie Autissier, Emmanuel Laurentin, *50 ans de France Culture*, Paris, Flammarion, 2013, p. 178.

sonore qui accompagne un auditeur « qui n'écoute pas, mais entend par intermittence[17]», et délaisse ainsi les émissions structurées, les dramatiques, les œuvres radiophoniques.

En 1963, Radio Luxembourg et Europe n°1 polarisent les deux tiers de l'auditoire français[18]. La Radiodiffusion-télévision française (RTF) procède ainsi à la mise en œuvre d'une réforme initiée par Alain Peyrefitte, alors ministre de l'information, et Roland Dhordain, qui devient par la suite directeur des programmes de la RTF. En octobre 1963, les chaînes de la RTF sont ramenées au nombre de trois. Les chaînes France II et France III-National fusionnent sous le nom de RTF Promotion. C'est le 8 décembre 1963 que RTF Promotion est rebaptisée France Culture, alors que peu de temps après, le 14 décembre 1963, les radios publiques, jusque-là dispersées dans la capitale, s'installent dans la nouvelle maison de la Radio située au 116 quai de Passy, dans le seizième arrondissement de Paris. France Culture a alors pour tâche « d'élaborer une écriture spécifique et nouvelle, de travailler à la recherche d'un mode d'expression original[19] ». Cependant, cette ambition ne se retrouve pas dans les programmes de la chaîne, et selon Christian Brochand, en ces premières années de la décennie 1960, l'art radiophonique semble absent des préoccupations des hommes et femmes de radio. Quelques créateurs sont encore invités dans les studios de France Culture, mais ils œuvrent dans une large indifférence. Ces considérations semblent rejoindre celles du producteur René Farabet, qui, en 2010, revient sur le contexte dans lequel est né *l'Atelier de création radiophonique*.

> Années 60. Le champ de l'expérimentation radiophonique est ainsi laissé un peu en friche, cerné de toutes part par ce que Jean Tardieu appelait le « blabla » et la « zizique ». Le « blabla », c'est-à-dire la parole triomphante, le son étant lui-même relégué au rang d'appoint, d'accompagnement. Laissons de côté bien sûr le bavardage d'antenne où là c'est évident, mais même dans bon nombre de programmes dits élaborés, c'est la voix qui est privilégiée. Et la voix je dirais porteuse de texte. On imprime du texte sur la bande magnétique comme sur une page, et l'œuvre est écrite à l'avance. […] Et au sommet de la hiérarchie trône ce que dès le début d'ailleurs des années 30, certains avaient appelé la théâtrophonie, c'est-à-dire des récitations comédiennes et quelques illustrations bruitistes, etc. Alors à ce moment-là, le studio c'est une scène à huis clos[20].

17. Anne-Marie Autissier, Emmanuel Laurentin, *50 ans de France Culture*, *op. cit.,* p. 178.
18. Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision. Tome 2 : 1944 – 1974, op. cit.* p. 370.
19. *Ibid*., p. 377.
20. « L'ombre du réel. Brèves réflexions en marge de quelques programmes de l'*Atelier de Création Radiophonique*, réalisés en studio, à partir de matériaux captés "off studio"», Conférence de René Farabet pour « Les Territoires du documentaire sonore », rencontre organisée par l'ADDOR et l'INA, le 26 novembre 2010, [en ligne, https://www.addor.org/rene-farabet-nest-plus-de-ce-cote-du-monde-446], autour de 4 min. 45.

La radio que décrit René Farabet est une radio « bavarde », qui privilégie la parole au travail sur le son, qui apparaît comme bien éloignée des travaux expérimentaux du *Studio d'Essai* ou du *Club d'Essai.* La radio des années 1960 apparaît ici comme un média que l'on utilise comme un autre, sans en exploiter les potentialités. Farabet reproche ainsi à la radio d'être utilisée comme « une page », c'est-à-dire comme n'importe quel autre support ou moyen de communication. Il évoque également les adaptations théâtrales à la radio, qui, selon lui, ne semblent pas non plus profiter des possibilités qu'offre le medium radiophonique. D'après René Farabet, cette radio des années 1960, éloignée de l'expérimentation, du travail sur le son et de l'art radiophonique, semble fermée sur elle-même au creux de sa maison ronde. Les évènements de mai 1968 vont, selon lui, bousculer les habitudes de la radio, et surtout générer l'envie de créer quelque chose de nouveau.

Mai 1968 : la rue face au studio

Les évènements qui éclatent en France en 1968 afin de contester l'organisation de la société et de ses institutions touchent également ce qui s'appelle depuis 1964 l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF). Dès le 13 mai, une partie du personnel de la Maison de la radio se met en grève. Les revendications concernent le statut des salariés, les salaires, mais également le manque de neutralité de l'institution vis-à-vis du gouvernement. En juillet 1968, dans le journal *Combat*, Roland Dhordain, directeur de la radiodiffusion de l'ORTF, affirme avoir entendu les revendications qui se sont élevées contre l'institution en mai et juin 1968.

> Le vedettariat a fait son temps. Il s'est produit ces temps derniers un certain nombre d'évènements qui font que la radio, comme l'ensemble du pays, doit entamer sa mutation. Le Français a fait preuve d'un désir d'intelligence. Nous devons y répondre[21].

Après avoir affirmé entendre et comprendre les motifs de la contestation qui s'élève contre l'ORTF, Roland Dhordain élabore un projet pour transformer la radio. Selon lui, France Culture comporte trop de monologues, de discussions entre spécialistes, d'émissions longues, de voix solennelles, de dramatiques sophistiquées et confuses[22]. Cette chaîne se doit de changer de style et de ton, ne doit plus se contenter d'une information générale et

21. Article de *Combat* du 18 juillet 1968 cité dans Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision. Tome 2 : 1944 – 1974, op. cit.* p. 380.
22. Procès-verbal du Comité des programmes de radiodiffusion datant du 4 juillet 1968, Fonds ORTF, Archives Nationales, cité dans Anne-Marie Autissier, Emmanuel Laurentin, *50 ans de France Culture*, *op. cit.*, p. 86.

superficielle, mais accorder plus de place à la réflexion. Cependant, la fièvre de 1968 retombe rapidement, et finalement l'ORTF se transforme peu[23]. Si l'on en croit l'auteur d'une critique publiée dans le *Monde* le 30 janvier 1969, France Culture doit se renouveler.

> Après avoir été vidé de son contenu intellectuel sous prétexte d'allègement, sans perdre pour autant son ton de présentation austère et suranné, cette chaîne sombre actuellement dans l'ennui le plus profond. Si l'on excepte les « matinées » bien adaptées aux besoins du public, quelques dramatiques et certaines séries musicales, le reste des programmes est pratiquement inécoutable[24].

Le critique du *Monde* reproche à la chaîne d'avoir voulu élargir son auditoire et de ce fait de s'être appauvrie en termes de contenu. En 1969, Roland Dhordain affirme à nouveau vouloir augmenter l'audience de France Culture de 0,8%[25] en améliorant son programme et sa présentation. À la mi-juin, ce dernier annonce une refonte du programme, qui est, dès juillet 1969, découpé de neuf heures à minuit en quatre tranches affectée chacune à un producteur-coordonnateur. C'est à cette occasion qu'est annoncée l'arrivée de l'*Atelier de création radiophonique* au programme, chaque dimanche à partir de 20h30.

Si mai 1968 ne semble pas avoir eu d'influence majeure sur les programmes des différentes chaînes de l'ORTF, pour la radio de création cependant, mai 1968 apparaît comme le déclencheur d'une volonté d'innover. Les fondateurs de l'*Atelier* sont sensibles aux bouleversements que connaît la France, et cherchent un moyen de bousculer ce qui se fait à la radio. Bousculer ce qui se fait à la radio, cela signifie par exemple en sortir, pour chercher à enregistrer ce qui se passe à l'extérieur de celle-ci. René Farabet revient sur cette période d'ébullition qui, selon lui, a joué un rôle dans la naissance de l'*Atelier de création radiophonique*.

> Et puis éclate mai 68 ; la scène se déplace alors dans la rue. La rue, on peut lire sur un panneau ce slogan d'étudiant : « pas le temps d'écrire »… Là, c'est le monde qui vient frapper à la porte du studio… Le monde avec sa fièvre, son effervescence, son imprévisibilité, le monde au présent. Un chantier immense. Dès lors, il a semblé nécessaire, je dirais même urgent, de remiser dans un coin moins éclairé les brochures, les partitions, les livrets, et d'ouvrir, j'allais dire d'éventrer, la maison ronde, la maison close. Que le studio cesse d'être le simple temple disons, ou le tombeau, de l'écriture. Et que le studio se fasse atelier. C'est-à-dire un petit hangar traversé de

23. Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision. Tome 2 : 1944 – 1974, op. cit.* p. 380.
24. « Echecs et réussites de France Culture », *Le Monde*, 30 janvier 1969, cité dans les *Cahiers d'Histoire de Radiodiffusion* n° 62, octobre-décembre 1999, p. 18.
25. Pourcentage de 0,8 % calculé sur le critère de la veille en 1968, *Cahiers d'Histoire de Radiodiffusion* n° 62, octobre-décembre 1999, p. 18.

courants d'air, un espace précisément de lutte contre la mort. Un lieu où serait travaillé une matière vivante. […] Et une matière puisée à la source[26].

René Farabet transmet ici, plus de quarante ans après les faits, cette idée d'urgence qui a saisi l'équipe de l'*Atelier* peu de temps avant sa création. Les évènements de mai 1968 ont véhiculé cette idée qu'il fallait créer très rapidement quelque chose de différent. Faire quelque chose de différent, c'est-à-dire sortir des studios et enregistrer le réel, une pratique qui se faisait peu, et qui avait été initiée vingt-quatre ans plus tôt par Pierre Schaeffer, lorsqu'il avait diffusé les enregistrements de Pierre Crénesse arpentant les rues de Paris en guerre. Sortir du studio et enregistrer ce qui se passe à l'extérieur, partir à la rencontre de l'altérité, c'est le point de départ de la démarche du documentariste, même si René Farabet affirme plus tard au cours de cette même prise de parole ne surtout pas vouloir accoler le « label documentaire[27] » à la porte de l'*Atelier*. L'ambition première de *l'Atelier de création radiophonique* semble donc avoir été de sortir des studios, et ce pour travailler le réel, à savoir une matière vivante. René Farabet évoque cette envie de travailler « une matière sans cesse en mouvement, pour essayer d'embrasser le monde, non pas dans sa totalité, mais en tout cas dans certains recoins où des choses se passaient […] mais auxquelles au fond la radio restait tout à fait imperméable[28] ». L'équipe de l'ACR cherche à s'approcher du réel, de ce qui se passe à l'extérieur et donc à travailler une matière mouvante, celle du vivant, pour s'éloigner de l'écriture, des textes, et donc du théâtre, c'est-à-dire de ce qu'était la radio dans les années 1960, une radio souvent très écrite.

D'après Séverine Leroy, l'ACR se différencie des émissions de création qui l'ont précédée en faisant du son un « élément de grammaire sonore du réel[29] ». L'émission s'émancipe non seulement du texte écrit et utilise le son en tant que tel, mais le son qu'elle utilise est extrait du réel, enregistré à l'extérieur du studio. René Farabet reconnaît néanmoins l'impossibilité « d'embrasser le monde » dans sa totalité et renvoie ici à un autre élément cher au documentariste, la subjectivité inhérente au documentaire et la nécessité d'adopter dans son travail un point de vue. Le point de vue et la notion d'auteurs sont également des

26. « L'ombre du réel. Brèves réflexions en marge de quelques programmes de l'*Atelier de Création Radiophonique*, réalisés en studio, à partir de matériaux captés "off studio"», Conférence de René Farabet pour « Les Territoires du documentaire sonore », rencontre organisée par l'ADDOR et l'INA, le 26 novembre 2010, [en ligne, https://www.addor.org/rene-farabet-nest-plus-de-ce-cote-du-monde-446], autour de 7 min. 10 s.
27. *Ibid.*
28. « Les essais et la création 4 : René Farabet », *Les Chemins de la connaissance*, Agathe Mella, Marie-France Nussbaum, France Culture, 3 septembre 1987, autour de 5 min.
29. Séverine Leroy, « Le documentaire radiophonique : espace de construction d'une mémoire du théâtre ? », *art. cité,* p. 2.

éléments d'importance pour les trois hommes à l'origine de l'*Atelier de création radiophonique*, Jean Tardieu, Alain Trutat et René Farabet.

III. Trois créateurs à l'origine de l'*Atelier*

La première émission de l'*Atelier de création radiophonique* est diffusée le 5 octobre 1969. Déjà en avril 1968, les deux fondateurs de l'ACR, Jean Tardieu et Alain Trutat, publiaient un projet dans lequel ils développaient l'idée qu'ils avaient de l'émission qu'ils souhaitaient créer. En 1968, le projet est alors de créer un lieu de liberté et de création dans une chaîne, France Culture, qui en manque. C'est en 1980 que René Farabet, déjà membre de l'équipe depuis la création de l'émission, devient producteur-coordonnateur de l'ACR.

Le projet de Jean Tardieu et Alain Trutat

Si pour René Farabet, producteur-coordonnateur de l'émission de 1980 à 2001, la création de l'ACR naît des évènements de mai 1968, pour le fondateur de l'émission Alain Trutat, le projet existait auparavant. Alain Trutat avait depuis un certain temps l'ambition de recréer un lieu pour l'expérimentation sonore au sein de l'ORTF. Le fondateur de l'émission place l'ACR dans une tradition marquée par des noms tels que Pierre Schaeffer et Jean Tardieu, à qui il avait fait part du projet. C'est au cours d'une décennie qui délaisse la question de l'art radiophonique qu'Alain Trutat envisage la mise en place d'un lieu voué à la création dans l'ORTF.

> Je sais que ça date d'après 69, mais ça faisait plusieurs temps que ça marinait. J'avais fait des projets, d'ailleurs j'en avais parlé avec Schaeffer, avec Tardieu. C'est pour vous dire qu'il y a quand même une certaine filiation, un souci de ne pas avoir à la radio que des productions élaborées dans le minimum de temps, pour une consommation courante – une production qui pouvait être de qualité –, mais d'essayer d'avoir aussi des productions qui seraient beaucoup plus poussées, beaucoup plus affinées[30].

Alain Trutat dit avoir envisagé le projet de l'*Atelier de création radiophonique* quelques années déjà avant sa création. Peut-être les évènements de mai 1968 et les

30. Alain Trutat, « Considérer la radio comme un des beaux-arts », textes du colloque « *Atelier de création radiophonique* (1969-2001) : la part des écrivains », oct. 2018 [en ligne, http://komodo21.fr/radio-consideree-beaux-arts/, consulté le 1er juin 2019].

nombreuses refontes de France Culture qui ont suivi ont-ils précipité la mise en place effective de ce nouveau programme, dont le projet, élaboré par Jean Tardieu et Alain Trutat, est publié le 24 avril 1968.

Le 24 avril 1968, Jean Tardieu et Alain Trutat publient une proposition pour créer l'*Atelier de création radiophonique*[31]. Écrivain et poète français, Jean Tardieu a cherché sa vie durant à questionner le langage poétique et sa relation avec le langage de tous les jours, une obsession qu'il a également appliquée à la radio, puisqu'il a cherché, à travers le *Club d'Essai* (1946-1963) et la création de l'ACR, à questionner le langage radiophonique jusqu'à son départ à la retraite en 1969. Alain Trutat entre à Radio France en tant que comédien à l'âge de dix ans, en 1932, avant d'être par la suite réalisateur et producteur pour des émissions dramatiques, poétiques ou littéraires sur France Culture. Il est également conseiller de programme pour la fiction auprès d'Yves Jaigu, directeur de France Culture de 1975 à 1984, et Jean-Marie Borzeix, son successeur, qui dirige la chaîne de 1984 à 1997.

Dans cette proposition, Jean Tardieu et Alain Trutat développent les différents éléments qui vont constituer cette émission : les raisons de sa création, le public visé, la politique de programme, le plan de programme. Les auteurs de cette proposition se situent d'emblée dans un moment spécifique, où « "France-Culture" […] reçoit pour mission d'atteindre un public plus étendu[32] ». Ils considèrent néanmoins que si la chaîne cherche à élargir son auditoire, il est nécessaire de conserver un programme qui soit destiné à ce qu'ils appellent les « Happy few ».

> « Happy few », avons-nous dit, c'est-à-dire : « connaisseurs », amateurs éclairés, experts ou dilettantes, snobs aussi, ce public pilote n'est pas prêt de disparaître. Il semble même, depuis quelques années, en voie d'accroissement. Chaque jour, des moyens inédits de connaissance (ou plus souvent d'information sur la connaissance) sollicitent lecteurs, auditeurs, spectateurs. Aussi, l'esprit de « novation » d'expérimentation peut-il être mieux accepté et, mieux que naguère, retenir l'attention, malgré les résistances toujours à vaincre[33].

Un public de « connaisseurs » donc, qui est celui qui s'intéresse déjà éventuellement à l'art radiophonique et à l'expérimentation sonore, aux nouvelles formes d'art et à

31. « Pour un Atelier de création radiophonique – projet », proposition de Jean Tardieu et Alain Trutat rédigée le 24 avril 1968, publiée dans Roger Pradalié, Robert Prot, dossier « Jean Tardieu et la radio », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion* n°48, mars-mai 1996, p. 149-153.
32. *Ibid.,* p. 149.
33. *Ibid.*

l'innovation. Un public déjà acquis, qui a peut-être été sensible aux émissions de création qui ont pu précéder l'ACR, le *Studio d'Essai* et le *Club d'Essai*, ou à d'autres émissions structurées, exigeantes, qui nécessitent une écoute attentive. Mais ce public ne doit pas être l'unique public de ce nouveau programme, qui cherche à toucher un auditoire plus large, composé d'individus provenant de milieux sociaux divers.

> Mais, par-delà cet auditoire déjà attentif, l'Atelier de Création Radiophonique doit conformément à son rôle de prospection, établir et multiplier les contacts avec tous les milieux sociaux : universités, comités d'entreprises, petites revues, groupe de théâtre ouvrier ou universitaire, maisons de Jeunes ou Maisons de la Culture, etc., afin d'amener chacun à devenir un auditeur de qualité et de contribuer ainsi à la création d'un véritable cercle d'auditeurs éclairés[34].

Cette nouvelle émission doit donc reposer sur un auditoire qui semble déjà acquis, et chercher à convaincre également un auditoire neuf et hétéroclite qui ne connaît pas forcément encore ce type d'émissions. Le « rôle de prospection » que décrivent ici Trutat et Tardieu, éloigne l'ACR d'un programme qui ne serait adressé qu'à une portion minime d'auditeurs. Ces considérations sur l'auditoire de l'ACR sont formulées ici, près d'un an et demi avant le lancement de l'émission, et sont en réalité assez éloignées de ce qu'est véritablement le public de l'*Atelier de création radiophonique*, qui semble plutôt correspondre à ces « happy fews » décrits dans l'extrait. En outre, les préoccupations autour de l'auditoire semblent servir ici à convaincre la direction de la chaîne, mais elles ne sont plus évoquées au cours de l'histoire de l'*Atelier*, ou très rarement, puisque la question de l'auditoire n'est pas une préoccupation d'importance lorsqu'il s'agit de création radiophonique. Tardieu et Trutat décrivent ensuite les grandes lignes de ce que sera ce nouveau programme.

> Il paraît opportun de mettre en place, auprès de la Direction de la Radiodiffusion et en marge des chaînes principales, un nouveau programme […] dont l'activité sera orientée à la fois vers la création radiophonique pure, vers la prospection d'œuvres et de talents nouveaux, vers un essai de présentation en profondeur et de synthèse des diverses expressions de l'art expérimental contemporain[35].

Il est intéressant de noter ici que le terme utilisé par Alain Trutat et Jean Tardieu est celui de « programme ». En effet, un an et demi avant le lancement de l'*Atelier*, il est question de créer non pas une simple émission mais un véritable programme, qui se situerait même « en marge des chaînes principales ». Si ce programme se doit d'être rattaché à une

34. « Pour un Atelier de création radiophonique – projet », proposition de Jean Tardieu et Alain Trutat rédigée le 24 avril 1968, publiée dans Roger Pradalié, Robert Prot, dossier « Jean Tardieu et la radio », art. cité, p. 149.
35. *Ibid.*

chaîne, France Culture, il ne semble pas être complètement inclus dans sa programmation et reste véritablement à part. L'*Atelier* se présente comme un lieu dédié à la création radiophonique qualifiée de « pure », donc poussée au maximum de ses potentialités, mais également comme un lieu dédié à l'art contemporain sous toutes ses formes. Il se doit également d'être un lieu de promotion et de recherche de nouveaux talents. Ce doit être un programme complet dédié non seulement à la création radiophonique, mais également à l'art contemporain dans son ensemble. En témoignent par exemple les onze émissions ayant pour thème la Biennale de Paris, diffusées lors des premiers mois de l'ACR, du 12 octobre 1969 au 4 janvier 1970. Ces onze émissions ont toutes pour sujet la Biennale de Paris, qui se tient du 24 septembre au 1er novembre 1969 au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. L'*Atelier*, qui manque encore de stock et doit réaliser ses émissions très rapidement semaine après semaine, enregistre des sons sur le lieu de cette manifestation d'art contemporain.

Les producteurs évoquent ensuite ce qu'ils appellent la « politique de programme », à savoir les tâches principales auxquelles devra répondre l'*Atelier de création radiophonique* et revendiquent explicitement la filiation au *Club d'Essai*[36]. Les créateurs ont l'ambition de faire de l'ACR un endroit pour créer « des œuvres originales composées spécialement pour la Radio », pour inventer des « types d'émissions et, si possible, des "genres" inédits », « provoquer la réalisation d'œuvres verbales ou musicales accordées aux tendances actuelles ou prometteuses d'avenir », instaurer « la confrontation […] des multiples courants d'expression artistique les plus audacieux », « constituer un centre de coordination des lieux privilégiés où l'art expérimental d'aujourd'hui prépare et préfigure l'art vivant de demain » et « découvrir et […] mettre à l'épreuve des talents nouveaux ». Jean Tardieu et Alain Trutat décrivent donc ici un ensemble de missions auxquelles doit répondre le futur ACR, qui se doit d'avoir un rôle de laboratoire où peuvent être créées des œuvres originales et même de nouveaux genres. L'ACR se doit également d'avoir un rôle de découverte de jeunes talents et de nouvelles formes artistiques. Pour répondre à l'ensemble de ces missions, Alain Trutat et Jean Tardieu constituent une équipe composée de producteurs, d'assistants à la réalisation et de techniciens. René Farabet, producteur, entre à l'*Atelier de création radiophonique* dès la première saison de diffusion.

36. « Reprenant à son compte, dans un contexte nouveau, quelques-uns des principes qui avaient fait jadis le succès du "Club d'Essai", l'Atelier de Création Radiophonique aura pour tâches principales… », « Pour un Atelier de création radiophonique – projet », proposition de Jean Tardieu et Alain Trutat rédigée le 24 avril 1968, publiée dans Roger Pradalié, Robert Prot, dossier « Jean Tardieu et la radio », art. cité, p. 149.

René Farabet, producteur-coordonnateur de 1969 à 2001

Créé en 1969, l'*Atelier de création radiophonique* est confié dès ses débuts à René Farabet, qui en devient l'un des producteurs. C'est en 1980 qu'il devient l'unique producteur-coordonnateur de l'émission. Il est auteur dramatique, metteur en scène et producteur de radio. Né en 1934 et mort en 2017, il a été producteur à l'*Atelier de création radiophonique* pendant plus de trente ans, de 1969 à 2001. Passionné de lettres et de théâtre, René Farabet, né en 1934 à Vichy, poursuit à Paris des études de Lettres, jusqu'à la thèse, qu'il rédige sur la correspondance entre Claudel et Lugné-Poe. Ayant rencontré dès le début des années 1960 de jeunes auteurs comme Jean-Pierre Faye ou Jean Thibaudeau[37], il est également l'auteur de nombreuses mises en scène de pièces de théâtre. Parmi elles, on note *Le Centre* de Jean-Pierre Faye, *Orchestration théâtrale* de Fernando Arrabal et *Comédie intrigante* de Jean Thibaudeau en 1960, *Autour de Monsieur Teste* de Paul Valéry en 1985, ou encore *La Vie mode d'emploi* de Georges Pérec au Festival d'Avignon en 1988. Il est également l'auteur d'ouvrages théoriques sur l'expression radiophonique, tels que *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes* publié en 1994, ou *Théâtre d'ondes, Théâtre d'ombres*, paru en 2011.

En tant que producteur-coordonnateur de l'ACR, il est notamment chargé de valider les projets proposés par les différents auteurs, d'accorder les moyens techniques nécessaires à la fabrication des émissions et de définir les équipes de production. En 2007, René Farabet revient sur l'aventure qu'a été pour lui l'*Atelier de création radiophonique*. Pour René Farabet, l'ACR semble avoir été une aventure marquante rendue possible par Alain Trutat[38]. L'ambition de l'ACR a été selon lui « d'ouvrir […] un espace de liberté et de divagation[39] » et de proposer « de longs vagabondages, des "voyages-errances" (de près de trois heures), le long de chemins de traverse […] sinuant au milieu des champs les plus divers, artistique, littéraire, social, etc.[40] ». L'*Atelier* apparaît comme un espace de création où les producteurs

37. « Sa grande affaire alors (probablement celle de sa vie tout entière) était le théâtre – et pas n'importe lequel. Comédien, doué d'une voix exceptionnellement belle, metteur en scène, il a rencontré dès le début des années 1960 les jeunes auteurs de la modernité "florissante" comme Jean-Pierre Faye ou Jean Thibaudeau », Christian Rosset, « Bref éloge de René Farabet (1934-2017) », *Diacritik*, 26 juin 2017, [en ligne, https://diacritik.com/2017/06/26/bref-eloge-de-rene-farabet-1934-2017-par-christian-rosset/, consulté le 6 décembre 2018].
38. « Je dédie ce petit texte à Alain Trutat, grâce auquel l'aventure de l'ACR a été possible », René Farabet, « L'Atelier… une aventure », *Cahiers d'Histoire de la radiodiffusion*, n°92, Avril-Juin 2007, p. 202.
39. René Farabet, « L'Atelier… une aventure », art. cité, p. 203-204.
40. *Ibid.*

sont de véritables auteurs et proposent des émissions très différentes les unes des autres et avec une grande liberté.

C'est en 2001, à 67 ans, que René Farabet est remercié par Radio France. À cette occasion, quatre-vingts producteurs se réunissent pour rédiger une lettre ouverte à la direction de l'institution, dans laquelle ils disent regretter « cette décision brutale, irréfléchie, mal fagotée, symptomatique du peu de cas que l'on fait du travail en cours, des équipes, [...] tant elle reflète une méconnaissance de la valeur d'un homme dont la renommée n'est plus à faire[41]». Derrière cette décision qui met fin au contrat de René Farabet en cours de saison, beaucoup voient une menace pour l'*Atelier de création radiophonique* lui-même et pour la radio de création : « La radio évolue, mais la réflexion sur la matière, sur la forme et le fond de l'expression radiophonique est toujours d'actualité. L'ACR doit rester un lieu de travail, à la fois critique et ludique, sur la réalité et l'imaginaire[42] ». René Farabet apparaît comme une figure majeure de l'*Atelier de création radiophonique* et de l'histoire de la radio de création dans son ensemble. Son départ de Radio France se fait de manière brutale suite à un conflit avec la direction de France Culture, incarnée en 2001 par Laure Adler. Ce sont Philippe Langlois, docteur en musicologie, compositeur et designer sonore, et Frank Smith, écrivain, vidéaste, réalisateur, qui prennent la suite de René Farabet en 2001 et coordonnent l'ACR jusqu'en 2011.

L'*Atelier de création radiophonique* s'insère dans une longue tradition de recherche sur l'art radiophonique qui naît dans les années 1920 et s'amenuise dans les années 1960. Cette perte d'intérêt pour l'art radiophonique ainsi que les évènements de mai 1968 insufflent l'envie de recréer un espace pour l'expérimentation sonore au sein de l'ORTF, et de cette envie naît l'ACR en 1969, une émission consacrée à la création radiophonique, mais aussi à l'art contemporain dans son ensemble et à la découverte de jeunes artistes. L'émission s'avère être différente de ce qu'avaient prévu Jean Tardieu et Alain Trutat. Plus courte, disposant de moins de moyens financiers et techniques que ce qui avait été prévu dans le projet initial, elle reste cependant une émission hors norme dans l'histoire de la radio en France.

41. Annick Peigne-Giuly, « René Farabet privé de son poste », *Libération*, 5 janvier 2002 [en ligne, https://www.liberation.fr/medias/2002/01/05/rene-farabet-prive-de-son-poste_389414, consulté le 7 décembre 2018].
42. Elise Racque, « La disparition de René Farabet, acteur majeur de l'"ACR" de France Culture », *Télérama*, 26 juin 2017 [en ligne, https://www.telerama.fr/radio/la-disparition-de-rene-farabet-acteur-majeur-de-l-acr-de-france-culture,160032.php, consulté le 7 décembre 2018].

CHAPITRE 2
L'*ATELIER DE CRÉATION RADIOPHONIQUE* AU SEIN DE FRANCE CULTURE, UNE ÉMISSION À PART

L'*Atelier de création radiophonique* apparaît très vite comme une émission hors norme, que ce soit du point de vue vu des moyens qui lui sont accordés ou de ses rapports avec la direction de France Culture. Elle semble constituer un îlot isolé du fonctionnement habituel de France Culture et de Radio France. Jusqu'à son départ à la retraite en 1997, Alain Trutat, alors conseiller de programmes pour la fiction à France Culture, s'assure du bon fonctionnement de l'émission de création qu'il a fondée. Celle-ci bénéficie de moyens pratiques et financiers importants et d'une grande liberté alors même que son auditoire est très restreint. Si elle apparaît comme une émission à part, elle semble néanmoins ancrée dans son temps, puisqu'elle est modelée par l'histoire des techniques d'enregistrement sonore, que les équipes s'approprient à chaque fois de manière singulière.

I. L'*Atelier*, une « utopie »

Christian Rosset, producteur à l'*Atelier de création radiophonique* à partir de 1975, n'hésite pas à qualifier cette émission d' « utopie[1] ». Le producteur peine à croire qu'elle ait pu avoir une durée de vie si longue. C'est l'immense liberté avec laquelle l'équipe produit ses émissions, mais aussi l'importance des moyens de production qui lui sont alloués qui étonnent, à l'heure où les émissions semblent être fabriquées plus rapidement et avec des moyens moins importants. Cependant, alors que l'émission n'était encore qu'au stade de projet, Alain Trutat et Jean Tardieu prévoyaient des moyens de production plus importants encore.

1. « L'ACR est une utopie. Trutat ne s'en est jamais caché ». Entretien avec Christian Rosset, le 17 janvier 2019. Voir annexe I, p. 174.

Une émission qui bénéficie de moyens de production importants

En mai 2007 dans les *Cahiers d'histoire de la Radiodiffusion*, le fondateur de l'émission Alain Trutat revient sur la naissance de l'*Atelier de création radiophonique*, et fait part de ses regrets. L'ACR y apparaît comme héritière du *Studio d'Essai* de Pierre Schaeffer et du *Club d'Essai* de Jean Tardieu du point de vue de l'objectif poursuivi, mais pas du point de vue des moyens qui lui sont alloués.

> En 1969, Roland Dhordain étant directeur général, je lui ai dit : "Ce serait bien que sur France-Culture, il y ait un lieu expérimental", j'ai fait un projet d'Atelier de Création Radiophonique. Hélas, ça n'a jamais eu les moyens qu'avait le *Club d'essai*. On a eu si peu de moyens que les premiers temps, avec René Farabet et Janine Antoine que j'avais engagés, puis Viviane Van den Broek, nous nous sommes fondés entièrement sur les programmes de la Biennale de Paris[2].

Alain Trutat prévoyait à la création de l'émission d'obtenir des moyens de productions plus importants que ce qui a réellement été accordé à l'ACR. En 1968, dans le projet élaboré avec la collaboration de Jean Tardieu, il prévoyait notamment l' « attribution d'un budget […] permettant à l'Atelier d'établir avec une avance suffisante une planification de ses travaux : une dotation annuelle de 1.650.000 F[3]». En outre, il prévoyait la mobilisation d'une équipe fixe et notamment l'affectation de « personnel technique permanent […], expérimenté mais également féru d'invention[4] ». Alain Trutat prévoyait ainsi d'obtention de moyens de production importants pour cette émission, qui devait au départ être créée comme un « microprogramme ».

> L'Atelier était plutôt un microprogramme. C'est devenu une émission, et je le regrette, quand des moyens nous ont été diminués. Ce microprogramme comportait à l'origine, dans chacune des soirées, des séquences d'aspects différents, de disciplines différentes, d'approches radiophoniques différentes de ton. Ce qui nécessitait naturellement plus de moyens. Lorsque les moyens techniques et les moyens financiers aussi ont été diminués on a diminué le nombre de sujets, le nombre d'approches pour continuer à essayer d'avoir sur un seul thème l'approche la plus à la fois affinée et complexe[5].

---

2. Alain Trutat, « Alain Trutat présente l'Atelier de création radiophonique », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion* n°92, mai 2007, p.195.
3. « Pour un Atelier de création radiophonique – projet », proposition de Jean Tardieu et Alain Trutat rédigée le 24 avril 1968, publiée dans Roger Pradalié, Robert Prot, dossier « Jean Tardieu et la radio », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion* n°48, mars-mai 1996, p. 152.
4. *Ibid.*
5. Alain Trutat, « Alain Trutat présente l'Atelier de création radiophonique », art. cité., p.195.

Jean Tardieu et Alain Trutat avaient envisagé l'ACR comme un « microprogramme », c'est-à-dire une longue soirée constituée de différentes séquences et de plusieurs thématiques. Les premières émissions de l'ACR diffusées d'octobre 1969 à janvier 1970 apparaissent effectivement comme des « microprogrammes ». C'est le cas par exemple de l'émission du 12 octobre 1969, première d'une série d'émissions sur la Biennale de Paris. Celle-ci dure trois heures et donne à entendre plusieurs types de formats radiophoniques.

> Promenade dans la foule avec Roland Dubillard
> A.A.M.C Association for the Advancement of Creative Musicians. Improvisation 1
> « Brûlés jusqu'aux ressorts » d'Alain Grestau d'après les écrits d'Allen Ginsberg, par le Groupe recherche expression contemporaine, mise en scène Alain Dare, fragments
> Duo pour flûte et alto de Pierre Israël-Meyer.
> « L'ascension du phénix M B » de Maurice Lemaitre, polylogue à impliques, mise en scène Jean-Louis Sarthou, fragments, marginales
> Ballet del Teatro San Martin, à propos de Symphonia Vision Hermétique
> Densité 21,5 pour flûte seule, d'Edgar Varèse par Michel Debost
> A.A.M.C Association for the Advancement of Creative Musicians. Improvisation 2[6]

L'émission d'une durée de trois heures propose ainsi des extraits de pièces de théâtre (« Brûlés jusqu'aux ressorts », « L'ascension du Phénix M. B. ») illustrés par des extraits d'entretiens avec les auteurs ou les interprètes, mais aussi des pièces musicales (« Duo pour flute et alto » de Pierre Israël-Meyer et « Densité 21,5 pour flûte seule » d'Edgar Varèse) et des enregistrements de spectacles (Spectacle du ballet del Teatro San Martin). L'émission, qui propose une grande diversité de formats et de sujets traités, laisse également entrevoir cette volonté de « sortir des studios[7] » selon l'expression de René Farabet, en proposant notamment la « Promenade dans la foule », où l'on suit Roland Dubillard enregistré par Colette Garrigues parcourir la Biennale de Paris en commentant les œuvres qui y sont exposées.

Malgré les regrets que mentionne Alain Trutat vis-à-vis de l'*Atelier de création radiophonique*, celle-ci reste néanmoins une émission qui a bénéficié d'importants moyens de production et d'une grande liberté dans son fonctionnement. Christian Rosset revient sur le coût d'une émission de création comme l'ACR.

---

6. Programme de l'émission du 12 octobre 1969 intitulée « Spécial Biennale 69 ».
Archives papier de l'*Atelier de création radiophonique* disponibles aux Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine, 20170105/1, saison 1969-1970, Chemise orange « n°1, 5/10/1969 au n°39, 5/7/1970 ». Voir annexe III, p.190.

7. « L'ombre du réel. Brèves réflexions en marge de quelques programmes de l'*Atelier de Création Radiophonique*, réalisés en studio, à partir de matériaux captés "off studio"», Conférence de René Farabet pour « Les Territoires du documentaire sonore », rencontre organisée par l'ADDOR et l'INA, le 26 novembre 2010, [en ligne, https://www.addor.org/rene-farabet-nest-plus-de-ce-cote-du-monde-446], autour de 5 min.

> Ça coûtait pourtant un peu d'argent, mais ça ne dérangeait pas trop l'État, principal actionnaire. Personne n'avait encore de compte à rendre. Autrefois, je venais en studio avec sept musiciens pendant deux jours et ça ne posait aucun problème. […] Du temps de Trutat, quand on avait besoin de comédiens, on pouvait faire venir Michael Lonsdale, Jean-Pierre Cassel ou Bulle Ogier. Aujourd'hui, il nous faut travailler avec de jeunes comédiens pas chers[8] !

Si les moyens accordés aux émissions des années 1960 et 1970 étaient relativement élevés par rapport aux moyens dont bénéficient les émissions actuelles, l'ACR apparaît néanmoins comme une émission hors norme du fait de la grande liberté avec laquelle il lui est possible de fonctionner. Comme en témoigne Christian Rosset, les producteurs ont la possibilité de travailler avec plusieurs acteurs et musiciens pour une seule émission, ce qui correspond à autant de dépenses pour la chaîne. Cela témoigne de l'importance des moyens financiers accordés à l'émission par rapport aux émissions de création diffusées actuellement. C'est également du fait de ses rapports avec la direction de la chaîne que l'ACR apparaît comme une émission à part.

Des rapports privilégiés avec la direction

L'*Atelier de création radiophonique* bénéficie d'une grande liberté dans son fonctionnement et de moyens pratiques et financiers importants. L'émission doit notamment ces caractéristiques à la présence d'Alain Trutat au poste de conseiller de programmes sous la direction d'Yves Jaigu de 1975 à 1984 et de Jean-Marie Borzeix de 1984 à 1997. Créateur de l'émission, il prend soin au cours de la période de continuer à accorder à l'ACR les moyens nécessaires au fonctionnement idéal de cette émission de création. Après le départ d'Alain Trutat en 1997, René Farabet parvient également à défendre les intérêts de l'émission jusqu'en 2001, moment où il quitte Radio France. C'est la présence d'Alain Trutat et son prestige qui, selon Christian Rosset, ont permis à l'émission de fonctionner comme elle l'a fait : « Tant qu'Alain Trutat a été en place, les choses se passaient plutôt bien, même si les directions successives n'adoraient pas vraiment ce genre de programmes[9] ». Jean-Marie Borzeix est directeur de France Culture de 1984 à 1997. D'après Christian Rosset, celui-ci ne semble pas se soucier de cette petite émission de création diffusée le dimanche soir qu'est l'ACR. Son conseiller de programmes, Alain Trutat, a donc la possibilité de défendre les intérêts de l'émission qu'il a créée en 1969. À partir de 1997, après le départ d'Alain Trutat et

8. Entretien avec Christian Rosset, le 17 janvier 2019. Voir annexe I, p. 167-177.
9. *Ibid.*

celui de Jean-Marie Borzeix, alors remplacé par Patrice Gélinet, René Farabet semble parvenir à conserver les moyens spécifiques accordés à l'ACR malgré une légère baisse des moyens accordés.

> Je pense qu'à partir des années 1990, les moyens ont commencé à baisser. Il y a eu moins de possibilités, mais il y en a eu encore beaucoup. Le créateur de l'*Atelier de création,* Alain Trutat, tant qu'il était là, on ne touchait à rien, il était dans la direction de France Culture. Mais René Farabet a vraiment pris sa place, et a conduit l'*Atelier* jusqu'au bout, en se battant pour avoir le maximum de moyens. C'est bien pour ça qu'on était en quelque sorte enviés et jalousés de tas d'autres émissions qui étaient faites à France Culture[10].

L'*Atelier de création radiophonique* possède des moyens techniques et financiers supérieurs à l'ensemble des émissions de France Culture, ce qui, selon Marie-Ange Garrandeau, assistante à la réalisation puis chargée de réalisation pour l'ACR de 1976 à 1989, semble attiser la jalousie d'autres émissions de la chaîne. L'émission possède par exemple sa propre cellule de montage, et a la possibilité de choisir ses techniciens, privilèges auxquels n'ont pas accès les autres émissions de la chaîne[11]. En raison de son statut particulier, l'*Atelier de création radiophonique* peut-être considéré comme une « utopie ».

> L'ACR est une utopie. Trutat ne s'en est jamais caché. Quand il a fondé l'ACR, ce ne devait être qu'une expérience de courte durée. Et pourtant, à l'automne 2019, on en arrive au cinquantième anniversaire, c'est quand même étonnant. Quand j'y suis rentré, seulement six ans après la diffusion du premier programme, on nous faisait déjà sentir que c'était formidable que ça ait tenu jusque-là[12].

Cette émission hors norme ne semblait pas faite pour durer si longtemps. Mais portée par des équipes volontaires et protégée par son fondateur, elle est parvenue à faire vivre ce lieu d'expérimentation sonore pendant plus de trente ans. De 1969 à 2001, elle parvient à conserver la majeure partie de ses moyens de production, malgré la diminution progressive de la plage horaire qui lui est accordée[13]. Née en 1969, l'aventure dirigée par René Farabet s'achève en 2001, pour être reprise par Frank Smith, écrivain, poète et réalisateur, et Philippe Langlois, designer sonore et compositeur, jusqu'en 2011. Après 2011, l'émission subsiste sous d'autres formes. Des « ACR » sont diffusés dans *Création on air* de 2015 à 2018.

---

10. Entretien avec Marie-Ange Garrandeau, le 28 février 2019. Voir annexe II, p. 179-189.
11. « On choisissait nos techniciens, et ça aussi c'était parfois un peu insupportable pour d'autres productions. », Entretien avec Marie-Ange Garrandeau, 28 février 2019. Voir annexe II, p. 186.
12. Entretien avec Christian Rosset, le 17 janvier 2019. Voir annexe I, p. 167-177.
13. L'émission est d'une durée de trois heures en 1969, d'une heure et vingt-cinq minutes en 2001. Voir le tableau répertoriant les horaires et durées de l'ACR, annexe IV, p. 191.

Les « ACR » sont des productions diffusées une ou deux fois par mois dans le cadre de ces émissions. L'*Atelier de création radiophonique* a sa propre plage horaire pendant plus de quarante ans, de 1969 à 2011, mais se transforme sensiblement après le départ de René Farabet. Les nouveaux producteurs de l'ACR cherchent alors à renouveler les équipes et à faire appel à des producteurs extérieurs, parfois plus connus du public, dans l'optique d'élargir l'auditoire de l'émission, encore très restreint de 1969 à 2001.

II. Une émission confidentielle

L'*Atelier de création radiophonique*, diffusée le dimanche soir, produit des émissions expérimentales, qui nécessitent une écoute attentive. L'audience de France Culture reste, elle, relativement faible par rapport aux autres chaines de l'ORTF puis de Radio France. Ces éléments font de l'ACR une émission à l'audience moindre, mais aux auditeurs fidèles.

France Culture, une chaîne à l'auditoire limité

En 1984, le Centre d'Études de Support de Publicité (CESP) rédige un bilan sur les habitudes d'écoute des auditeurs de France Culture à destination de la direction de la chaîne[14]. D'après cette étude, l'auditoire d'une semaine y est de 2,17 millions d'auditeurs. C'est moins que FIP (3,35 millions), France Musique (3,5 millions) ou encore France Inter (14,5 millions), en sachant que la radio la plus écoutée parmi l'ensemble des chaînes de radios, chaînes privées et radios de service public confondues, est Europe 1 avec 16,1 millions d'auditeurs.

Selon l'étude du CESP datant de 1978[15], l'auditoire de France Culture est composé à 54 % de femmes âgées de vingt-cinq à quarante-neuf ans. Il est composé à 46 % d'inactifs et à 30 % de cadres moyens et supérieurs. L'auditoire est majoritairement urbain puisque 67 % des auditeurs vivent dans des villes de plus de cent mille habitants dont 37 % à Paris. Plus du tiers des auditeurs (35 %) ont fait des études supérieures. Cette étude peut être complétée par l'analyse d'Hervé Glévarec[16] pour les décennies suivantes. D'après l'auteur, l'audience

14. Bilan disponible aux Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine, 19940737/7, Dossier n°2 « Bilans, études et sondages 1977-1984 ».
15. « Analyse de l'auditoire de France Culture d'après les derniers résultats du CESP (nov.78) », 19940737/7, dossier n°2 « Bilans, études et sondages 1977-1984 ». Voir annexe V, p. 192-193.
16. Hervé Glévarec, *France Culture à l'œuvre. Dynamique des professions et mise en forme radiophonique*, Paris, CNRS Editions, 2001, p.42-43.

cumulée d'un jour moyen de la semaine est de l'ordre de 1 %, un chiffre qui varie peu entre 1988 et 2001. L'auteur affirme que l'auditoire est plutôt masculin en semaine et féminin le week-end pour la période allant de septembre 1994 à juin 1995. Selon son étude, 18 % de l'auditoire a moins de trente-cinq ans, 31 % entre trente-cinq et quarante-neuf ans, 51 % cinquante ans et plus. La proportion de cadres et de professions libérales est de 22 %, celle des professions intermédiaires de 14% et celles des retraités, parmi les inactifs, de 29 %. Le reste des inactifs (19 %) est constitué d'étudiants, de chômeurs et de femmes au foyer principalement. Sur la période allant de septembre 1999 à juin 2000, la proportion des plus de cinquante ans a progressé, ce qu'Hervé Glévarec décrit comme une conséquence d'un vieillissement de l'auditoire. Sur cette même période ce sont les catégories socioprofessionnelles des chefs d'entreprise, cadres et professions intellectuelles supérieures, des professions intermédiaires et des retraités qui voient leur part augmenter au détriment des autres catégories.

D'après ces deux études couvrant les périodes allant de 1977 à 1984 puis de 1994 à 2000, il est possible de conclure que l'auditoire de France Culture est majoritairement composé d'individus entre 25 et 49 ans, puis d'individus de cinquante ans et plus sur la suite de la période, du fait du vieillissement de l'auditoire. L'auditoire est également principalement composé d'individus ayant fait des études supérieures, ainsi que de catégories socioprofessionnelles d'inactifs et de cadres moyens et supérieurs. Au cours de la période, c'est la proportion de cadres et de professions libérales qui augmente par rapport aux autres catégories socioprofessionnelles.

L'auditoire attentif de l'*Atelier*

À ses débuts en 1969, l'*Atelier de création radiophonique* est diffusé le dimanche soir à partir de 20 heures, et l'émission dure trois heures. L'heure de diffusion est cependant modifiée au cours de la période, ainsi que la durée de l'émission. Cette plage horaire spécifique du dimanche soir peut avoir une influence sur la composition de l'auditoire de l'émission, et sur les pratiques d'écoute des auditeurs. C'est également le type d'émission, une émission de création, qui influence l'auditoire.

Selon les périodes, l'heure de diffusion de l'*Atelier de création radiophonique* oscille entre 20 heures et 22 h 35. Jusqu'en 1973, l'émission est diffusée à 20 heures ou à 20 h 30, à

20 h 40 de 1976 à 1984, et à 20 h 30 jusqu'en 1996[17]. C'est à partir de 1996 que l'heure de diffusion est véritablement retardée, puisque l'émission est diffusée à 21 heures de 1996 à 1997, puis à 22 h 35 jusqu'en 2001. La durée de l'émission varie également selon les périodes et évolue en direction d'une diminution de la durée de diffusion. Elle oscille entre deux et trois heures de diffusion de 1969 à 1976, elle est de deux heures et vingt minutes de 1976 à 1984, puis de deux heures jusqu'en 1993. Elle diminue véritablement de 1996 à 2001, où elle dure désormais une heure et vingt-cinq minutes. Ce constat fait de l'ACR une émission diffusée en soirée et non une émission nocturne, car selon les critères établis par Marine Beccarelli[18], la radio nocturne correspond à ce qui est diffusé entre 23 heures et 5 heures du matin. Or, l'*Atelier de création radiophonique* ne dépasse jamais 23 heures, sauf à partir de 1997, où elle est diffusée de 22 h 35 à minuit. L'ACR est néanmoins mentionné dans le « répertoire des émissions de nuit[19] » établi par Marine Beccarelli. Il est donc possible d'appréhender l'auditoire de l'ACR comme ayant des critères communs avec l'auditoire des émissions nocturnes. Durant les trente-deux années de diffusion de l'ACR produit par René Farabet, l'émission est systématiquement diffusée le dimanche, sauf en 1974 et en 1975. Le dimanche soir apparaît également comme un moment bien spécifique, éloigné des heures de grande écoute des matinées en semaine. Pour beaucoup, le dimanche soir fait le lien entre la fin d'une semaine et le début d'une nouvelle, le passage d'un moment de repos au retour à l'activité professionnelle, et apparaît ainsi comme un moment bien spécifique, propice à toutes sortes d'émotions. Pour ces différentes raisons, il semble intéressant d'appréhender l'auditoire de l'ACR par le biais de l'histoire des émissions de nuit.

D'après Marine Beccarelli, la nuit apparaît comme un moment de creux dans l'audience radiophonique comme dans l'espace de la vie sociale, tout comme peut l'être la soirée du dimanche, qui peut également apparaître comme un moment particulier et bien à soi, loin des moments de sociabilité liés à la vie professionnelle, familiale ou amicale.

> La nuit, loin d'être un moment de grande écoute, correspond à la période de creux dans l'audience radiophonique, comme il y a un moment de creux dans l'espace de la vie sociale en général. Les choses sont suspendues, en attente de repartir le lendemain matin. Il y a nécessairement beaucoup moins d'auditeurs la nuit que le jour, mais ces auditeurs-là sont dans une position différente[20].

17. Voir le tableau répertoriant les horaires et durées de l'ACR, annexe IV, p. 191.
18. Marine Beccarelli, *Les nuits du bout des ondes. Introduction à l'histoire de la radio nocturne en France, 1945-2013*, Paris, INA Editions, 2014, p. 12.
19. *Ibid.* p. 168-174.
20. *Ibid.* p. 63-64.

C'est notamment cette « position différente », qu'il est nécessaire d'étudier. En effet, les auditeurs de nuit peuvent être dans des positions bien différentes, liées aux raisons pour lesquelles ils sont éveillés la nuit. Selon Marine Beccarelli, il est possible de distinguer trois catégories de personnes parmi les auditeurs d'émissions nocturnes. Ceux-ci peuvent être travailleurs de nuit, nocturnes involontaires (insomniaques) ou nocturnes volontaires (noctambules, étudiants, artistes, amateurs de la nuit en général). Si ces catégories ne semblent pas toutes convenir à l'étude de l'auditoire de l'*Atelier de création radiophonique*, l'ACR pourrait néanmoins avoir pour auditeurs des individus compris dans la troisième catégorie, à savoir les noctambules, étudiants ou artistes, peut-être plus susceptibles de s'intéresser à la création en général et à la création radiophonique en particulier.

Si l'ACR ne répond pas entièrement aux critères établis pour étudier la radio de nuit, et si son auditoire ne peut pas non plus être appréhendé selon les caractéristiques des auditeurs de la nuit, il est néanmoins possible de constater que l'écoute de la radio en soirée diffère d'une écoute de la matinée, ou d'un autre moment journalier. À une époque où la majeure partie de l'écoute radiophonique bascule sur la matinée, écouter la radio le soir témoigne d'un réel désir d'écoute. Écouter la radio le dimanche soir semble traduire un véritable choix et un grand désir d'écoute, ce qui fait des auditeurs de ces émissions des auditeurs particulièrement attentifs. En 2009, Michel Créïs, chef opérateur du son à l'*Atelier de création radiophonique,* délivre ses souvenirs dans le cadre d'une démarche de collecte des savoirs initiée par Martine Chicault, cheffe de projet à la direction des services techniques de Radio France[21]. Dans cet entretien, Michel Créïs évoque notamment son travail et l'évolution de celui-ci, transformé par la succession de nouvelles techniques d'enregistrement sonore. À la fin de ces enregistrements, Michel Créïs mentionne son propre plaisir en tant qu'auditeur de radio.

> La radio, ça s'écoute plutôt en solitaire. On peut l'écouter en famille, mais ce qui est magnifique, c'est d'écouter un programme seul, la nuit. […] Tu ouvres la radio, tu vas capter un programme, il va t'intéresser, si ça t'intéresse tu restes, mais quand même tu sais qu'il y en a d'autres qui écoutent en même temps. Il y a comme un lien impalpable qui se crée entre tous les auditeurs, c'est presque religieux, enfin j'exagère un peu. Il y a quelque chose de cet ordre-là. C'est-à-dire que tu es chez toi et en même temps tu es relié à quelqu'un. Tu sais qu'il y a une toile qui existe. Alors en même temps, il y a le fait que

21. Ces enregistrements ont été diffusés en avril 2017 dans le cadre de l'émission *Création on air*. « Michel Créïs et *L'Atelier de création radiophonique* », *Création on Air*, France Culture, Frédéric Changenet, Patrick Muller, Edwige Roncière et Jean-Baptiste Etchepareborde, Rafik Zénine, 13 avril 2017, autour de 25 min.

> tu peux louper quelque chose, que tu peux ne pas l'entendre. Tu n'écoutes pas de la même manière quand ça passe à la radio ou quand tu sais que tu vas pouvoir le réécouter après en téléchargement[22].

Michel Créïs évoque ici la spécificité de l'écoute radiophonique nocturne. Celle-ci apparaît comme un moment suspendu, hors du temps, où l'on est à la fois seul et relié aux autres auditeurs par l'écoute d'un même son simultanément. C'est toujours cette attention toute particulière de l'auditeur vis-à-vis de l'émission que l'on entend ici dans le témoignage de Michel Créïs. Les auditeurs des émissions de nuit, tout comme ceux des émissions du soir, apparaissent comme véritablement attentifs et sujets à un grand désir d'écoute.

L'auditoire de l'ACR ne peut cependant pas être appréhendé uniquement par le biais de son jour et de son heure de diffusion. Il doit l'être également au regard de ses thématiques et de ses ambitions. L'ACR est une émission de création radiophonique, ce qui spécifie un peu plus les considérations vis-à-vis de son auditoire. L'auditoire pour une émission de création radiophonique apparaît comme quelque chose d'impalpable, qu'il est difficile d'appréhender. En 1978, René Farabet explique au micro de l'émission *Géométrie variable* les difficultés qu'il a à envisager l'auditoire de l'ACR.

> Ça les auditeurs, c'est un très grand problème. Parce qu'au fond les auditeurs, on a très peu de contact avec eux. Et enfin il est évident que la communication se fait un petit peu à sens unique. On leur distribue des choses qui peuvent les remuer j'espère, qui peuvent les provoquer, mais on ne sait pas très bien au bout ce qui se passe. C'est très difficile. […] L'auditeur, on ne sait pas très bien où il est, c'est très difficile de le situer. Je crois que cette recherche, au fond, il faut l'établir davantage par rapport à ses propres désirs, en essayant bien sûr de se dire "il y a une oreille là-bas, en face. Je passe d'abord par mon oreille, mais il y a l'autre oreille là-bas qui est en face, enfin les autres oreilles"[23].

Selon René Farabet, les attentes de l'auditoire sont difficiles à envisager, et il s'agit parfois en tant que producteur de se penser soi-même comme premier auditeur, et de travailler « par rapport à ses propres désirs ». Il évoque également une expérience qui a été faite à l'*Atelier de création radiophonique* peu de temps avant cet entretien. L'équipe de l'ACR avait alors tenté d'effectuer un semi-direct, à savoir une émission au sein de laquelle il y avait une partie enregistrée en amont et une partie en direct. René Farabet explique être

22. « Michel Créïs et *L'Atelier de création radiophonique* », *Création on Air*, France Culture, Frédéric Changenet, Patrick Muller, Edwige Roncière et Jean-Baptiste Etchepareborde, Rafik Zénine, 13 avril 2017, autour de 40 min.
23. René Farabet, « Mais où sont les radios d'antan ? ; 4 : la radio de création », *Géométrie variable*, Christine Berlamont, 6 juin 1978, France Culture, autour de 43 min.

parti d'un « travail constitué [24] » et avoir introduit à l'intérieur de ce travail « des moments où les auditeurs pouvaient intervenir en direct [25] ». Cette émission apparaît comme l'une des rares fois où l'équipe de l'ACR a pu entrer en contact direct avec ses auditeurs. Selon René Farabet, cette expérience a révélé « une qualité d'écoute, parfois anecdotique, mais parfois au contraire assez profonde et assez intéressée, en tout cas assez inattendue [26] ». L'équipe de l'ACR semble avoir des difficultés à appréhender son auditoire, mais celui-ci est loin d'apparaître comme une priorité pour une émission de création comme celle-ci. D'après Christian Rosset, producteur à l'ACR à partir de 1975, le nombre d'auditeurs importe peu.

> Il n'y avait pas alors de mesure d'audimat. Il y avait des gens qui adoraient cette radio de création ; d'autres qui détestaient. Tout ce qu'on espérait, c'était que quelques personnes tournent le bouton de leur récepteur, tombent par surprise sur nos programmes, et continuent à écouter. Peu importe leur nombre[27].

La question de l'auditoire importe peu dans le cadre d'une radio de création. En effet, les émissions, considérées comme des œuvres à part entière, sont créées pour elles-mêmes et non pour répondre à l'attente supposée d'un auditoire. Christian Rosset mentionne tout de même ce rapport que pouvaient avoir les équipes avec leurs auditeurs. Les équipes semblent dénuées de toute attente vis-à-vis des auditeurs, puisqu'elles espèrent simplement toucher « quelques personnes ». Irène Omélianenko, Conseillère aux programmes de France Culture pour le documentaire et productrice de *Création on air* jusqu'en juin 2018, évoque elle aussi ce rapport aux auditeurs qu'il peut y avoir en création radiophonique. Elle décrit l'auditoire d'une émission comme *Création on air* de « libre, curieux et fidèle[28] ».

> Libre, curieux, fidèle. J'ai des gens qui m'ont écrit depuis des années, mais qui n'écoutent pas tout, qui écoutent seulement lorsqu'il y a un truc qui les intrigue, et libre parce qu'ils écoutent pleins d'autres choses ailleurs. Ce n'est pas du tout un auditoire captif[29].

Les auditeurs de *Création on air* écrivent à la productrice pendant des années et semblent faire preuve de fidélité vis-à-vis de l'émission, mais ils font également preuve de liberté et de curiosité en allant écouter d'autres émissions. Irène Omélianenko dit également

---

24. René Farabet, « Mais où sont les radios d'antan ? ; 4 : la radio de création », *Géométrie variable*, Christine Berlamont, 6 juin 1978, France Culture, autour de 43 min.
25. *Ibid.*
26. *Ibid*.
27. Entretien avec Christian Rosset, le 17 janvier 2019. Voir annexe I, p. 167-177.
28. Entretien avec Irène Omélianenko, le 14 mars 2019.
29. *Ibid.*

se soucier de ses auditeurs, de ce qu'ils lui écrivent, des remarques qui lui sont faites[30]. C'est peut-être ce qu'il faut retenir du rapport des émissions de création radiophonique à leurs auditeurs. Les équipes qui fabriquent ces émissions ne cherchent en aucun cas à répondre aux attentes supposées de leur auditoire, mais restent néanmoins à l'écoute de leurs auditeurs, en imaginant toujours leur présence de l'autre côté du poste. L'ACR apparaît une fois de plus ici comme une émission hors normes, éloignée des considérations d'un certain nombre d'autres émissions qui, elles, cherchent régulièrement à augmenter leur nombre d'auditeurs. L'ACR semble également à part dans son utilisation des diverses techniques d'enregistrement sonore qui se sont succédé au cours de la période. Si elle évolue avec son temps et avec l'histoire des techniques d'enregistrement, l'*Atelier de création radiophonique* diffère par son utilisation bien spécifique de celles-ci.

III. Une histoire marquée par l'évolution des techniques d'enregistrement sonore

L'ACR est modelé par l'histoire des techniques d'enregistrement sonores, et les membres de son équipe ont chacun à leur poste une manière spécifique de s'emparer des nouveaux outils. Les évolutions successives de l'enregistreur à bandes magnétiques, l'arrivée de nouveaux types de cassettes audio ou de la station de travail, mais aussi l'apparition de divers outils numériques transforment les pratiques et les équipes de l'*Atelier de création radiophonique*.

L'ACR façonné par l'arrivée et l'évolution du Nagra

L'histoire de l'*Atelier de création radiophonique* est étroitement liée à l'histoire des techniques et notamment à l'évolution des techniques d'enregistrement sonore. En effet, l'émission naît avec l'envie pour certains journalistes et producteurs radiophoniques de partir enregistrer à l'extérieur de la radio au cours des années 1960, et l'invention et la diffusion du Nagra apparaissent comme concomitantes de cette volonté. Mais l'ensemble des évolutions techniques de la radio a un rôle sur l'*Atelier de création radiophonique*, et l'émission a souvent une manière spécifique de s'en emparer.

30. Entretien avec Irène Omélianenko, le 14 mars 2019.

En 1952, la Suisse et la France organisent le premier concours international du meilleur enregistrement sonore. Ce concours révèle les talents d'un étudiant de l'école polytechnique de Lausanne, Stefan Kudelski, inventeur du Nagra. Le Nagra, dont le nom est issu du terme « enregistrer » en polonais, est un magnétophone à bandes qui permet d'enregistrer du son grâce à un matériel bien plus léger, qui favorise la mobilité lors des enregistrements extérieurs. C'est grâce à ce concours international que Stefan Kudelski parvient à se faire connaître des professionnels de radio. Le Nagra intègre peu à peu les différentes chaînes, et permet l'invention de nouveaux formats radiophoniques. Les journalistes ont désormais la possibilité de partir en reportage sans leur car-studio, avec un matériel plus léger, d'un poids d'approximativement huit kilos. Le Nagra évolue par la suite pour permettre toujours plus de liberté aux hommes et aux femmes de radio. Parmi ces évolutions, l'arrivée du Nagra IV-S traduit une autre grande rupture. Le Nagra IV-S, inventé en 1971, permet d'enregistrer en stéréophonie grâce à la présence de deux pistes d'enregistrement. C'est à ce Nagra que Yann Paranthoën dédie une émission diffusée en 1987 dans l'ACR[31]. L'utilisation du Nagra stéréo bouleverse les usages et permet une plus grande liberté dans la fabrication des documentaires radiophoniques. Yann Paranthoën, technicien pour l'ACR ayant produit de nombreux documentaires et gagné plusieurs prix récompensant la qualité de ses émissions, s'est emparé de l'enregistrement en stéréophonie sans délaisser la monophonie. Il explique pourquoi il est important pour lui de conserver ces deux modes d'enregistrement.

> Stéréo c'est son « action », déplacements, gauche, droite, profondeur. Donc je peux enregistrer quelqu'un dans son jardin, bêchant par exemple. Il va se déplacer, il y aura des oiseaux, etc. et après je vais l'enregistrer à blanc, c'est-à-dire à l'intérieur, chez lui, m'expliquer ce qu'il était en train de faire. […] Je travaille stéréo d'abord, action, et mono, son intime, intérieur, affect, intimité de la voix. La mono fait mieux passer la sensibilité d'une personne parce qu'en stéréo, le son étant élargi par la technique stéréo, en élargissant tu tues, forcément l'intimité[32].

Yann Paranthoën explique sa manière de combiner l'utilisation de la mono et de la stéréo et en quoi ces deux modes d'enregistrement se complètent selon lui. Si cette manière de travailler lui est unique, son explication permet néanmoins de comprendre comment l'arrivée de la stéréophonie a pu affecter le travail de l'ensemble des producteurs de radio.

---

31. « On NAGRA, … il enregistrera ; 1. », *Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, Claude Giovannetti, 8 mars 1987, France Culture, 120 min.
32. Pilar Arcila, *Au fil du son, un portrait de Yann Paranthoën*, .Mille et une. Films / TV Rennes 35, 2007, autour de 23 min.

Elle a permis de spatialiser le son enregistré afin de mieux immerger l'auditeur dans l'émission, tout en permettant l'enregistrement d'ambiances sonores qui nourrissent le documentaire.

À la fin des années 1980, les chaînes de radio sont frappées par un autre bouleversement, dû à l'arrivée d'un nouveau format de cassette audio. Appelé *Digital Audio Tape* (DAT), ce format est un support d'enregistrement et de lecture numérique sur bande magnétique conçu par la marque Sony à la fin des années 1980. Chef opérateur du son pour l'*Atelier de création radiophonique*, Michel Créïs explique pourquoi l'arrivée du DAT a bouleversé les pratiques de la création radiophonique.

> Quand on enregistrait avec un Nagra en extérieur, tu as des bobines d'un quart d'heure. Donc tu es obligé d'intégrer le fait que tu as un quart d'heure d'enregistrement dans ta machine. Selon les évènements qui vont arriver tu vas être attentif au temps qui passe. À partir du moment où est arrivé le DAT, tu as eu des cassettes d'une heure et là tu pouvais enregistrer tout et rien. On en enregistre des kilomètres et des kilomètres. Le travail de sélection en amont se fait moins, et donc tu te retrouves avec une quantité de rushs assez étonnante[33].

L'arrivée du DAT permet aux preneurs de sons d'enregistrer des durées plus longues que celles qu'il était possible d'enregistrer avec un Nagra. Cette évolution technologique permet aux producteurs une plus grande liberté pour leurs enregistrements, puisqu'ils ont la possibilité d'augmenter le nombre et la durée de leurs prises de sons. Cela se répercute naturellement sur la suite de la fabrication de l'émission, puisqu'elle implique de passer plus de temps sur le montage du documentaire. D'autres bouleversements opèrent au cours des années 1990 et 2000 en ce qui concernent les techniques d'enregistrement sonore. Parmi elles, l'arrivée progressive de l'outil numérique.

L'arrivée du numérique, un bouleversement

Le numérique est arrivé à la radio au milieu des années 1990, et a progressivement conduit à de nombreuses transformations dans le fonctionnement des émissions, et dans les pratiques de certaines étapes de la mise en ondes. Le numérique a finalement conquis l'ensemble des postes de l'activité radiophonique, avec l'utilisation d'enregistreurs

33. « Michel Créïs et *L'Atelier de création radiophonique* », *Création on Air*, France Culture, Frédéric Changenet, Patrick Muller, Edwige Roncière et Jean-Baptiste Etchepareborde, Rafik Zénine, 13 avril 2017, autour de 25 min.

numériques, de logiciels de montage (Pro Tools) et de mixage. Jean-François Tétu[34] synthétise les différentes évolutions liées à l'arrivée du numérique à la radio. Selon lui, l'enregistreur numérique, d'un poids de 300 grammes environ, bien plus léger que le Nagra, modifie le travail du documentariste, puisque cet outil permet « une plus grande mobilité, une plus grande proximité, et aussi un temps d'enregistrement beaucoup plus long [35]». En effet, l'enregistreur numérique est plus maniable et permet des durées d'enregistrement bien supérieures aux quinze minutes des premiers Nagra ou même à l'heure unique autorisée par la DAT. C'est surtout le travail de montage qui est transformé par l'arrivée du numérique. En effet, le chargé de réalisation ou l'opérateur du son ne coupe plus la bande pour sélectionner l'extrait sonore qu'il souhaite intégrer au montage. L'original n'est plus détruit au moment du montage, mais le travail se fait sur copie, ce qui, selon Jean-François Tétu, a trois effets majeurs : « Le premier est de conserver l'original qui reste intact ; le second est la transformation du montage du fait que le son numérique peut être visualisé […] : le son radiophonique est ainsi redessiné, rendu plus net. Enfin surtout, le fait de travailler sur copies permet de multiplier les montages avec le même document initial[36] ». Ces trois conséquences modifient le travail des chargés de réalisation et des techniciens à la radio. Le son pouvant être visualisé, le montage se fait beaucoup plus précis et le fait de travailler sur copies permet la réutilisation d'un enregistrement sonore pour la fabrication de plusieurs émissions, ce qui facilite par ailleurs la réalisation de banques sonores. Michel Créïs, chef opérateur du son à l'ACR, revient sur l'arrivée progressive du numérique à Radio France. Selon lui, les premiers outils numériques sont apparus à Radio France autour des années 1990.

> Il y a des outils numériques comme l'AMS, on en a eu même avant 1990 je pense. Ces machines étaient des machines multipistes qui permettaient de faire du montage et de l'organisation. Tu pouvais monter tes éléments et les installer sur un multipiste numérique mais tu ne mixais pas dans la machine. […] Au début, je pense qu'on était fasciné par la possibilité d'avoir une maitrise totale. Au début, c'était fascinant[37].

Michel Créïs se souvient de cette fascination que pouvaient avoir les opérateurs du son pour ces nouveaux outils qui permettaient d'atteindre une précision qu'ils n'avaient pas les

34. Jean-François Tétu, « La radio, un média délaissé », *Hermès, La Revue*, vol. 38, n° 1, 2004, p. 63-69.
35. *Ibid.* p.65.
36. *Ibid.* p. 65.
37. « Michel Créïs et *L'Atelier de création radiophonique* », *Création on Air*, France Culture, Frédéric Changenet, Patrick Muller, Edwige Roncière et Jean-Baptiste Etchepareborde**,** Rafik Zénine, 13 avril 2017, autour de 35 min.

moyens d'atteindre auparavant. Avec l'arrivée du « montage visuel[38] », un montage sur écran qui permet la visualisation du son sous forme de spectrogrammes, celui-ci devient plus aisé, plus rapide et beaucoup plus précis. Michel Créïs évoque par la suite d'autres conséquences de cette numérisation de l'activité radiophonique, et la manière dont les équipes ont du s'adapter à ces nouveaux outils. L'une de ces conséquences pour les opérateurs du son est que l' « on n'écoute pas pareil quand on est devant l'écran, on est préoccupés par d'autres choses[39] ». C'est l'une des premières conséquences qu'il a été possible de remarquer, le fait que l'écoute peut être moins attentive lorsqu'il y a la présence d'un écran. L'attention se porte alors peut-être plus sur le spectrogramme que sur le son uniquement. L'arrivée de l'outil numérique à la radio a donc des conséquences sur le travail même des techniciens, mais, selon Michel Créïs, il a également des conséquences sur la composition des équipes.

> La place de l'opérateur, elle, elle a disparu. Elle reste dans les grands studios, dans les studios de musique. Dans les studios dramatiques, elle continue d'exister même en mixage et dans ce qui est petit studio de documentaire par exemple, où on travaillait à deux parce qu'il fallait qu'il y ait quelqu'un qui soit là pour caler les machines quand il y avait cinq machines, plus les CDs ou les 33 tours. Toi tu es à la console, tu peux caler un disque ou tu peux recaler vite fait une bande, ça c'est faisable, mais tu ne peux pas gérer l'ensemble des machines. Ça, ça a disparu depuis l'arrivée des stations de travail. D'où une disparition d'une sorte de compagnonnage, d'apprentissage par l'exemple, par l'expérience[40].

L'arrivée du numérique a, selon Michel Créïs, permis aux directions des chaines de radio d'effectuer des gains de productivité, en diminuant les équipes. Une seule personne est désormais nécessaire pour un travail de montage ou de mixage, grâce aux stations de travail. Ces stations, créées expressément afin de faciliter le travail du technicien et pour qu'il puisse accéder à tous les outils depuis son siège, ont ainsi permis aux équipes d'être moins nombreuses, ce qui, d'après Michel Créïs, a une influence directe sur les pratiques, le travail des techniciens, ainsi que sur la transmission de leurs connaissances. Si Michel Créïs remarque les conséquences qu'ont pu avoir ces transformations sur son travail et sur celui de ses collègues, Yann Paranthoën, également technicien pour l'*Atelier de création radiophonique* et producteur de nombreuses émissions, a également été fortement touché par

38. Hervé Glévarec, *France Culture à l'œuvre. Dynamique des professions et mise en forme radiophonique*, Paris, CNRS Editions, 2001, p.163.
39. « Michel Créïs et *L'Atelier de création radiophonique* », *Création on air*, France Culture, Frédéric Changenet, Patrick Muller, Edwige Roncière et Jean-Baptiste Etchepareborde**,** Rafik Zénine, 13 avril 2017, autour de 37 min.
40. « Michel Créïs et *L'Atelier de création radiophonique* », *Création on Air*, France Culture, Frédéric Changenet, Patrick Muller, Edwige Roncière et Jean-Baptiste Etchepareborde**,** Rafik Zénine, 13 avril 2017, autour de 39 min.

ces bouleversements. Très attaché à la matérialité du mode analogique, il a été plus affecté par la révolution numérique que par les mutations technologiques qui l'ont précédées. Il a été très préoccupé par cette disparition du toucher lié au numérique dans les professions manuelles, un sujet que l'on retrouve dans « Jeux de mains [41] », où il s'intéresse au danger de la disparition du toucher dans les métiers d'art, synonyme selon lui d'un appauvrissement. Yann Paranthoën ne s'est jamais adapté au montage sur ordinateur et continue jusqu'à la fin de sa vie à utiliser la bande magnétique[42], dans la cellule de montage qu'il s'est fait construire en Bretagne, dans sa région d'origine.

Créée pour être un microprogramme, l'*Atelier de création radiophonique* devient très vite une émission. Celle-ci, du fait de sa longévité, de ses ambitions ou de sa place dans le programme hebdomadaire de France Culture, apparaît réellement comme une émission hors normes. Émission vouée à la création radiophonique, dotée de moyens de production importants, diffusée le dimanche soir pour une durée allant parfois jusqu'à trois heures, elle diffère également par son auditoire, auquel elle prête attention sans pour autant tenter de répondre à ses attentes. L'ACR est également modelée par différentes avancées en termes de technologies sonores, mais chacune de ces avancées s'applique à l'émission de manière singulière, en raison notamment de la personnalité et des ambitions des différents acteurs de ses équipes. Véritables créateurs, ils semblent, chacun à leur poste, technicien, chargé de réalisation, producteur, s'emparer des nouvelles technologies sonores pour pousser toujours plus loin la recherche vers la création radiophonique et l'expérimentation sonore. Ce sont eux aussi qui font la singularité de cette émission.

41. « Jeux de mains », *Radio Libre,* Yann Paranthoën, France Culture, 22 janvier 2000, 150 min.
42. Christian Rosset (dir.), *Yann Paranthoën, l'art de la radio*, Arles, Phonurgia Nova, 2009, p. 38.

CHAPITRE 3
L'ÉQUIPE DE L'*ATELIER*

Les acteurs de l'*Atelier de création radiophonique* font partie intégrante de l'histoire de cette émission spécifique. Radio France apparaît vite comme une exception européenne dans la fabrication de ses émissions et fait preuve d'une répartition des tâches strictes entre les différentes professions. Une répartition remise en question dans l'organisation de l'ACR, du fait des spécificités mêmes de l'émission et de son ambition créatrice. L'*Atelier de création radiophonique* se trouve une fois de plus dans une position particulière, puisque l'émission respecte la répartition des tâches propres à Radio France, tout en se l'appropriant. L'ACR est dépendant du cadre dans lequel il est produit mais crée sa spécificité à l'intérieur-même de ce cadre. La spécificité de l'émission s'incarne ici dans la manière dont se constituent les équipes, dans la répartition genrée des tâches ou encore dans l'idée de collectif qui imprègne l'ensemble de l'émission.

I. La répartition des tâches propre à Radio France remise en question

Radio France est une exception européenne en ce qui concerne la fabrication des documentaires et des créations sonores. Si la division du travail est identique pour l'ensemble des émissions produites à Radio France, certaines adaptent néanmoins leur manière de fonctionner, tout en respectant la répartition traditionnelle des tâches.

Radio France, une exception en termes de division du travail

Pour fabriquer une émission à Radio France, il existe trois types de professions qui collaborent. Le producteur, le chargé de réalisation ou réalisateur, et le technicien. Partout ailleurs en Europe, une seule personne porte l'émission. Elle a l'idée du sujet, le prépare en amont, enregistre les sons et construit l'émission au montage. Un technicien prend éventuellement le relai pour l'étape du mixage. La division du travail propre à Radio France permet selon Jean Tardieu de considérer l'émission ainsi fabriquée comme une création collective : « Aussi bien l'œuvre terminée devrait-elle porter – outre le sceau de l'auteur et des

principaux interprètes – deux signatures associées, inséparables et indispensables : la signature du metteur en ondes et celle du preneur de son[1] », le metteur en ondes correspondant à la profession de réalisateur. D'après Jean Tardieu, c'est l'union de ces trois professions qui est à l'origine de l'émission et trois signatures devraient donc apparaître une fois l'émission terminée.

Le chargé de réalisation, auparavant appelé « assistant à la réalisation », a pour rôle principal de décider de la construction de l'émission. Présent la plupart du temps lors des prises des sons, il participe aux prises de décisions vis-à-vis de la sélection des extraits et procède à l'habillage sonore (extraits musicaux, extraits de films ou autres). Les techniciens, eux, peuvent être preneurs de son, présents lors de l'enregistrement, ou bien opérateurs du son, présents pour l'étape du mixage. D'après Hervé Glévarec[2], c'est avec le *Studio d'Essai* de Pierre Schaeffer qu'émerge la figure du réalisateur comme créateur, alors encore appelé « metteur en ondes ». Avec le *Studio d'Essai* et le *Club d'Essai*, le réalisateur opère un véritable travail artistique sur le son. Hervé Glévarec remarque trois transformations dans l'organisation des tâches pour les émissions radiophoniques dans les décennies qui suivent la Seconde Guerre mondiale. Peu à peu, les réalisateurs se spécialisent dans la création de fictions radiophoniques. Parallèlement, la réalisation pour le reste des émissions, magazines et documentaires, est portée par les assistants à la réalisation, renommés par la suite chargés de réalisation, qui s'emparent du « montage dit "intellectuel" (par opposition au montage technique)[3] », et se différencient de cette manière des opérateurs du son. Si c'est le mixage qui est la tâche propre aux opérateurs du son, cette étape implique une collaboration entre la technique et la réalisation. L'étape du mixage peut, dans certains cas, réunir jusqu'à cinq personnes selon les émissions. La plupart du temps, le mixage réunit le chef opérateur du son, le chargé de réalisation et le producteur. Dans certains cas, ils peuvent être accompagnés d'un opérateur du son et d'un assistant à la réalisation[4].

Les techniciens du son et les chargés de réalisation correspondent à des identités professionnelles bien distinctes. D'après l'étude réalisée par Hervé Glévarec publiée en 2001, les techniciens sont à 81,8% des hommes et les assistants et chargés de réalisation sont à

1. Jean Tardieu, Cherif Khaznadar, *Grandeur et faiblesse de la Radio*, Paris, Unesco Editions, 1969, p.66.
2. Hervé Glévarec, *France Culture à l'œuvre. Dynamique des professions et mise en forme radiophonique*, Paris, CNRS Editions, 2001, p. 175.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, p. 228.

68,8% des femmes[5]. Hervé Glévarec remarque également de quelle manière les habitudes vestimentaires apparaissent comme le moyen d'afficher et de revendiquer une identité professionnelle. À travers cette étude, les opérateurs du son apparaissent comme étant habillés de manière décontractée, en jean et avec un blouson par exemple, tandis que les chargés de réalisation manifestent une certaine neutralité. Glévarec donne l'exemple du port du pull sur les épaules et du stylo Mont-Blanc[6]. De la même manière, les attitudes traduisent également des différences entre les professions de technicien et de chargé de réalisation : « Les techniciens adoptent, sur leur chaise, des postures souvent décontractées ou relâchées, mettent parfois les pieds sur la console. À l'inverse, les chargés de réalisation et les producteurs gardent un certain maintien[7] ». Cette étude semble pouvoir s'appliquer à l'*Atelier de création radiophonique* en ce qui concerne la distinction homme-femme, puisque les postes d'assistants et de chargés de réalisation à l'ACR ont quasiment systématiquement été occupés par des femmes. Il est plus difficile de savoir si l'étude concernant les différences vestimentaires et en termes d'attitude entre techniciens et chargés de réalisation peuvent également s'appliquer ici.

La répartition des tâches propre à Radio France implique également et surtout la présence d'un producteur qui porte le projet. L'idée d'un documentaire est tout d'abord imaginée et portée par le producteur, qui effectue le travail en amont et décide où vont s'effectuer les prises de sons.

> Producteur délégué. Salarié chargé de concevoir une émission ou une série d'émissions : il la met en œuvre dans le cadre de la délégation qui lui est donnée par le directeur de programme ou sur proposition du producteur coordonnateur délégué, en intervenant personnellement, le cas échéant, à l'antenne. La définition des moyens mis à la disposition du producteur, leurs limites et les caractéristiques de l'émission lui sont communiquées lors de la négociation du contrat[8].

Dans cet extrait de la Convention collective de la communication et de la production audiovisuelles, le producteur est dit « chargé de concevoir une émission ». Il apparaît comme porteur du projet documentaire. Dans le cas d'émissions parlées ou de magazines, ce sont les notions de responsabilité et de conception qui l'emportent sur celles d'animation de

5. Hervé Glévarec, *France Culture à l'œuvre. Dynamique des professions et mise en forme radiophonique*, *op. cit.*, p. 77.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. Avenant n°17 à la Convention collective de la communication et de la production audiovisuelles du 31 mars 1984, Révision du protocole n°2, cité dans Hervé Glévarec, *France Culture à l'œuvre, op. cit.* p. 259.

l'émission[9]. Le producteur est soumis au régime de l'intermittence du spectacle, ce qui signifie qu'il ne bénéficie pas du même statut que les chargés de réalisation et les techniciens qui, eux, sont salariés de Radio France. Le producteur doit produire un certain nombre d'émissions pour parvenir au nombre d'heures nécessaires à la perception de son allocation d'intermittent. Aujourd'hui, les producteurs de documentaires radiophoniques proposent des projets à plusieurs émissions, qu'elles soient radiophoniques ou télévisuelles, et cumulent parfois d'autres emplois. À l'*Atelier de création radiophonique*, les producteurs fabriquent leurs émissions sur plusieurs semaines, voire plusieurs mois. Les émissions qu'ils produisent pour l'ACR ne sont pas suffisantes pour percevoir une rémunération correcte.

> Les droits d'auteurs pour un essai radiophonique, font aujourd'hui en moyenne dans les 1000 euros. À nos débuts, il n'y en avait pas pour ce qui n'était ni texte, ni musique. On était complètement fous de se lancer là-dedans, c'était mal payé, mais c'était aussi pour échapper à la vie morne des bureaux, au salariat… À l'époque on était un peu aidé parce que la vie était moins chère, les loyers surtout. Il n'y avait que Paranthoën et Farabet qui touchaient un salaire du côté des auteurs à l'ACR, en tant que technicien ou programmateur. À trente ans, quand j'ai compris que je ne pourrais jamais vivre que de mes essais radiophoniques, j'ai frappé à d'autres portes, j'ai fait du direct, de la radio de flux. Je trouvais que c'était une forme d'échange raisonnable qui permettait de ne pas faire trop de concessions[10].

Dans les premières années de l'émission, les producteurs ne sont rémunérés que pour les émissions qu'ils fabriquent, et non pour les textes ou la musique qu'ils ont pu écrire pour la radio, dans le cas où, comme Christian Rosset, ils sont également compositeurs. Dans l'équipe, seuls les assistants à la réalisation et les techniciens sont salariés, ainsi que le producteur-coordonnateur de l'émission. Lorsque ces personnes ont la possibilité de signer leurs propres documentaires, comme ça a pu être le cas pour Yann Paranthoën, René Farabet ou encore la chargée de réalisation Janine Antoine, ceux-ci perçoivent toujours leur salaire. Pour les autres producteurs, il faut alors tenter de trouver d'autres emplois, pour d'autres émissions, comme le mentionne Christian Rosset. Le producteur évoque également cette envie d'échapper « à la vie morne des bureaux, au salariat », ce qui rejoint cette vision de l'ACR comme une « utopie », un endroit en dehors de la société et des nécessités financières, voué uniquement à la création.

9. Hervé Glévarec, *France Culture à l'œuvre, op. cit.* p. 261.
10. Entretien avec Christian Rosset, le 17 janvier 2019. Voir annexe I, p. 167-177.

Une division du travail remise en question par l'acte de création

La division du travail propre à Radio France est généralisée à l'ensemble des émissions de la maison de la Radio. Cependant, pour certaines émissions de création, cette division est moins franche qu'ailleurs. À l'*Atelier de création radiophonique*, si ces trois professions existent et collaborent, la répartition des tâches au sein des équipes n'est pas aussi stricte. En effet, l'acte créateur semble impliquer une réorganisation des équipes et semble accorder au producteur une place plus importante dans le processus de fabrication de l'émission.

> Le projet de l'*Atelier* dès le départ était que le producteur soit aussi le réalisateur de sa propre matière, de son idée, son concept... Cela n'a pas beaucoup de sens de dire à un producteur « donne-moi ta matière pour que j'en fasse quelque chose » ... L'*Atelier* a été fondé pour ouvrir un espace de création aux auteurs sonores... existants et potentiels. C'était cela, l'idée d'Alain Trutat[11].

La productrice Kaye Mortley revient sur l'objectif de départ lorsque l'*Atelier de création radiophonique* a été fondé. Le projet était de faire du producteur également le réalisateur de sa matière. C'est l'acte de création-même qui implique que le projet puisse être mené, ou du moins supervisé, du début à la fin par la même personne. Dans les faits, les chargés de réalisation ont un rôle indispensable dans la fabrication de l'émission, mais les producteurs ont souvent le besoin de participer eux aussi à la réalisation.

> Il n'y avait pas de division du travail, même si chacun n'avait pas les mêmes compétences. J'ai toujours eu besoin de mettre la main à la pâte. Kaye [Mortley], René [Farabet] aussi. Et bien d'autres. En fait, ce que je demandais avant tout à l'équipe de réalisation, c'était de m'apporter une écoute critique[12].

L'équipe de réalisation apparaît dans ce cadre comme le moyen d'apporter une « écoute critique » au producteur. Christian Rosset semble ici témoigner du fait qu'il participait grandement à la réalisation de l'émission, et qu'il dirigeait l'émission du début à la fin de la fabrication. Les chargés de réalisation avaient néanmoins un rôle majeur, comme en témoigne Marie-Ange Garrandeau, assistante à la réalisation à l'ACR. Selon elle, les chargés manquaient de temps pour tout monter, et sollicitaient parfois l'aide d'autres chargés, qui n'étaient pas forcément attachées à l'émission en cours de fabrication.

---

11. Entretien avec Kaye Mortley, le 12 mars 2019.
12. Entretien avec Christian Rosset, le 17 janvier 2019. Voir annexe I, p. 167-177.

> On s'entendait vraiment très bien entre chargées. Il y avait Viviane Van den Broek, il y avait Yvette Tuchband, et on s'entendait très bien. Il y avait une connivence totale entre nous. Si il y avait un truc que l'une n'avait pas le temps de monter, on montait les éléments sans problème, on rentrait dedans[13].

L'ensemble de l'équipe de l'*Atelier de création radiophonique* peut ainsi travailler sur un même projet. Quand un chargé de réalisation a besoin d'aide sur son émission, les autres chargés attachés à l'ACR peuvent venir l'aider. Les chargés de réalisation ont un rôle crucial dans la fabrication de l'émission, même si certains producteurs décident de se former eux-mêmes au montage. Kaye Mortley a ainsi été formée au montage par Marie-Ange Garrandeau, ce qui lui permet d'être plus indépendante et de pouvoir produire des émissions en dehors de Radio France. Cependant, dans le cadre même de Radio France, la répartition des tâches reste effective et les producteurs travaillent toujours en compagnie d'un chargé de réalisation.

> Je travaillais toujours avec un chargé... C'est pour d'autres projets que j'ai commencé à monter seule. Il le fallait bien, car je travaillais pour d'autres radios en Europe et ailleurs. Il n'y a qu'en France qu'on travaille avec un chargé de réalisation. Ailleurs, on doit arriver avec sa production sur des pistes Pro Tools, prêtes à mixer...
> Mais à l'*Atelier*, contrairement aux autres émissions de France Culture, le chargé ne partait pas avec la matière pour en faire ce qu'il entendait...[14]

Être formée au montage, qu'il soit sur bandes magnétiques ou via l'actuel logiciel Pro Tools, permet à la productrice Kaye Mortley de proposer ses projets sur d'autres radios et dans d'autres pays d'Europe et du monde. Et lorsqu'elle travaille avec un chargé de réalisation, celui-ci doit s'adapter à son idée de l'émission. Le producteur reste maître de la fabrication de l'émission. L'*Atelier de création radiophonique,* s'il répond à l'organisation habituelle de Radio France et à la répartition traditionnelle des tâches, s'approprie cette organisation pour la faire sienne. Cette organisation spécifique dépend également de la constitution des équipes de l'émission.

13. Entretien avec Marie-Ange Garrandeau, le 28 février 2019. Voir annexe II, p. 179-189.
14. Entretien avec Kaye Mortley, le 12 mars 2019.

II. Une équipe soudée

L'*Atelier de création radiophonique* a ses spécificités en ce qui concerne la répartition du travail et le rôle de chacun de ses acteurs. Son originalité se remarque également dans sa manière de constituer ses équipes et dans l'ambiance que celles-ci créent dans le travail. D'après les témoignages de ceux qui l'ont connu, l'*Atelier de création radiophonique* fonctionne grâce à une équipe soudée, constituée de personnes aux parcours différents.

La constitution des équipes

L'équipe de l'*Atelier de création radiophonique* est composée d'un producteur-coordonnateur, de producteurs délégués, d'assistants à la réalisation ou de chargés de réalisation, et de techniciens. L'écoute des génériques des premières émissions de l'ACR permet de connaître le nombre de personnes travaillant sur une émission. Dans les premières émissions, les génériques de l'ACR citent chacune des professions séparément. À partir de 1981, la réalisation et la technique sont citées ensemble, sans dissociation. L'étude des premiers génériques permet donc de savoir combien de personnes travaillent pour une émission, et à quel poste. Ainsi, le générique de l'émission intitulée « Bobines germaines » et diffusée le 1er novembre 1971, cite de manière distincte les différentes professions.

> *Atelier de création radiophonique,* « Bobines Germaines », suivi de « Samedi soir, Bals », Prix Ondas 1970 par Marcel Broodthaers, René Farabet, assistés de Janine Antoine, Jacques Devin, Viviane van den Broek. Collaboration technique : Cécile Brunère, Marcel Grenier[15].

Ici, l'émission est produite par deux producteurs, Marcel Broodthaers et René Farabet, même s'il est possible que René Farabet n'ait qu'un rôle de coordination. Elle est réalisée par trois personnes, Janine Antoine, Jacques Devin et Viviane Van den Broek. Deux techniciens ont également travaillé sur l'émission, Cécile Brunère et Marcel Grenier. Dans l'émission intitulée « Feu[16] » et diffusée le 30 janvier 1973, l'équipe est composée de trois producteurs, René Farabet, Jacqueline Harpet et Jean-Pierre Prevost, trois assistants à la réalisation, Janine Antoine, Albert Morin et Viviane van den Broek, et deux techniciens, Marc Chartier et Marcel Grenier. Après l'étude des génériques de l'émission, il semble qu'il y ait dans

15. « Bobines Germaines », *Atelier de création radiophonique*, Marcel Broodthaers, René Farabet, France Culture, 1er novembre 1970, 120 min.
16. « Feu », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Jacqueline Harpet, Jean-Pierre Prevost, 30 janvier 1973, 114 min.

l'équipe de l'*Atelier de création radiophonique* trois postes d'assistants à la réalisation et au moins deux opérateurs du son. Les noms varient selon les saisons. L'arrivée d'un nouveau membre s'effectue lorsqu'un poste se libère. Marie-Ange Garrandeau, assistante puis chargée de réalisation à l'ACR de 1976 à 1989, est entrée dans l'équipe après le départ de Janine Antoine, également assistante à la réalisation[17]. Les membres de l'équipe de l'ACR semblent pour la plupart avoir une aura qui déborde le cadre de l'émission.

> Que ce soit Monique [Burguière], que ce soit Michel [Créïs], que ce soit Madeleine [Sola] ou que ce soit Yann [Paranthoën], chacun avait une personnalité très très forte. Chacun mixant différemment mais toujours pour atteindre quelque chose peut-être pas de parfait, mais de plus que parfait[18].

Marie-Ange Garrandeau revient ici sur la personnalité des opérateurs du son ayant travaillé à l'*Atelier de création radiophonique*. Tous ont une personnalité forte, tout comme les producteurs de l'émission. Les techniciens qui travaillent à l'ACR sont reconnus pour leurs compétences et la qualité de leur travail. Ils doivent avoir à cœur de fabriquer des émissions d'une grande qualité formelle.

> On nommait toute l'équipe dans l'ancien temps au générique, même celles et ceux qui n'avaient pas participé à l'émission de la semaine. L'ACR avait ses chargés de réalisation et ses techniciens qui travaillaient un certain temps en équipe. En 1969, Alain Trutat s'était occupé de débaucher les meilleurs et les plus ouverts. Ils ont été ensuite remplacés par de plus jeunes, souvent formés par les précurseurs. J'ai notamment beaucoup travaillé avec Marie-Ange Garrandeau et Monique Burguière. Marie-Ange était chargée de réalisation […], Monique était à la prise de son et au mixage. Il y avait entre nous une réelle connivence[19].

Comme le mentionne Christian Rosset, les génériques de l'émission évoluent, et, par la suite, non seulement les noms sont cités de manière aléatoire, sans être précédés de leur rôle dans la fabrication, mais c'est également l'ensemble de l'équipe de l'*Atelier* qui y est citée, y compris les personnes qui n'ont pas travaillé sur l'émission en question, dans l'idée de rendre hommage au collectif, au travail de l'équipe dans son ensemble. Le témoignage de Christian Rosset renseigne notamment sur la volonté qu'avait Alain Trutat à la création de l'émission d'engager les meilleurs techniciens de la radio. Travailler pour l'ACR demande

---

17. « C'est Janine Antoine que j'ai remplacé ! Je me sentais mal de remplacer la grande Janine Antoine… », Entretien avec Marie-Ange Garrandeau, le 28 février 2019. Voir annexe II, p. 179-189.
18. Marie-Ange Garrandeau, dans « Michel Créïs et *L'Atelier de création radiophonique* », *Création on Air*, Frédéric Changenet, Patrick Muller, Edwige Roncière et Jean-Baptiste Etchepareborde**,** Rafik Zénine, France Culture, 13 avril 2017, autour de 23 min.
19. Entretien avec Christian Rosset, le 17 janvier 2019. Voir annexe I, p. 167-177.

tout à la fois certaines compétences, mais également une forme de perfectionnisme. Les techniciens sont parfois amenés à reprendre leur travail plusieurs fois, jusqu'à tard dans la nuit, la veille de la diffusion. Travailler à l'ACR peut apparaître comme un défi. Les techniciens doivent avoir l'envie de travailler longtemps et de chercher la perfection pour une seule émission. L'ACR a ainsi la possibilité de choisir les techniciens avec qui l'équipe souhaite travailler, ce qui n'est pas le cas des autres émissions, pour lesquelles les techniciens sont placés en fonction de leurs disponibilités plutôt qu'en fonction de leurs intérêts. L'ACR choisit ses techniciens, et le choix des sujets s'effectue en intégrant les envies des assistants de réalisation. Un témoignage du producteur Andrew Orr rejoint celui de Christian Rosset au sujet des génériques et de l'idée de collectif, très présente au sein de l'ACR. Il revient sur ces génériques qui ajoutent à l'originalité de l'émission. À partir de 1981, les génériques sont composés des noms de l'ensemble de l'équipe de l'ACR, et ceux-ci sont cités par ordre alphabétique, ce qui ne facilite pas l'étude de la constitution des équipes par l'archiviste ou le chercheur.

> C'est assez drôle ! Quand on regarde les fiches de l'Ina aujourd'hui, c'est à mourir de rire parce qu'ils ne comprennent rien. Ils ne savent pas qui a fait quelle émission puisqu'ils se fient au générique. Le générique correspond à un collectif alphabétique, hors fonction. Et ça aussi c'était formidable. On n'avait pas de nom, enfin pas de fonction, il n'y avait pas de hiérarchie[20].

D'après Andrew Orr, la constitution des génériques est un jeu pour les équipes de l'ACR et ceux-ci sont l'incarnation même de l'idée de collectif propre à l'émission. Née dans l'après-1968, l'émission semble en accord avec les valeurs de son temps, celles de collectif, d'absence de hiérarchie, des valeurs que l'on retrouve dans le nom-même de l'émission. L'utilisation du terme « Atelier » renvoie tout à la fois à l'idée de travail collectif et à celle de travail manuel, revalorisé à la fin des années 1960.

La constitution des équipes s'effectue lors de réunions au cours desquelles le producteur-coordonnateur René Farabet et les assistants de réalisation étudient les différents projets proposés par les producteurs. Les assistants et chargés de réalisation font partie intégrante des décisions en ce qui concerne la répartition des projets, et cela s'effectue en fonction de leurs intérêts : « On faisait des réunions ou les projets nous étaient proposés. On

20 . Andrew Orr, « Un son est un son. Cellule 128 », textes du colloque « *Atelier de création radiophonique* (1969-2001) : la part des écrivains », oct. 2018 [en ligne, http://komodo21.fr/en-attente/, consulté le 2 juin 2019].

était trois chargées de réalisation, et on se partageait les sujets. On savait très bien avec qui on allait se plaire[21] ». Les trois assistantes de réalisation évoquées ici, Marie-Ange Garrandeau, Yvette Tuchband et Viviane van den Broek, choisissent les projets pour lesquels elles souhaitent travailler en fonction du sujet du documentaire ou du producteur à l'origine du projet. L'équipe est donc constituée d'un producteur-coordonnateur fixe, de trois assistantes à la réalisation salariées de Radio France qui travaillent exclusivement pour l'ACR, d'opérateurs du son qui travaillent pour d'autres émissions mais qui, s'ils se plaisent à l'*Atelier*, peuvent choisir d'y effectuer la majorité de leurs heures, et de producteurs qui peuvent être soit attachés à l'émission, soit récurrents, soit extérieurs à la maison de la radio. Lors des premières années de l'émission, l'équipe fixe est restreinte. Alain Trutat est encore très présent dans la vie de l'*Atelier*.

> C'est lui qui le dirigeait, c'est lui qui l'avait fondé et qui avait constitué l'équipe et c'était dans son bureau du quatrième que se passaient les décisions éditoriales. Même les bandes elles-mêmes étaient stockées là au début[22].

À la création de l'émission, Alain Trutat constitue une équipe restreinte, composée du producteur René Farabet et des assistantes à la réalisation Janine Antoine et Viviane van den Broek. Andrew Orr entre à l'ACR en 1971, et c'est en 1974 que l'équipe s'agrandit véritablement avec l'arrivée des producteurs Jean-Loup Rivière, Jean-Marc Fombonne et Louis-Charles Sirjacq[23]. À ceux-ci s'ajoutent des producteurs qui travaillent très souvent pour l'émission, comme Christian Rosset, qui y produit environ deux émissions par an. D'autres producteurs, principalement des artistes, apparaissent comme des producteurs extérieurs et produisent ainsi une seule ou quelques émissions seulement. Cela correspond à l'idée d'expérimentation présente dans le projet rédigé par Alain Trutat et Jean Tardieu en 1968 : « Les séries seront sévèrement exclues ou tout au moins limitées, l'intérêt de l'entreprise étant de lancer chaque fois un ballon d'essai en faisant appel à des collaborateurs différents[24] ».

L'écrivain Georges Pérec fait partie de ces collaborateurs qui permettent à l'ACR de « lancer […] un ballon d'essai ». Le 25 février 1979 est diffusée dans l'ACR l'émission

21. Entretien avec Marie-Ange Garrandeau, le 28 février 2019. Voir annexe II, p. 179-189.
22. Andrew Orr, « Un son est un son. Cellule 128 », textes du colloque « *Atelier de création radiophonique* (1969-2001) : la part des écrivains », oct. 2018 [en ligne, http://komodo21.fr/en-attente/, consulté le 2 juin 2019].
23. *Ibid.*
24. Jean Tardieu, « Pour un Atelier de création radiophonique – projet », proposition de Jean Tardieu et Alain Trutat rédigée le 24 avril 1968, publiée dans Roger Pradalié, Robert Prot, dossier « Jean Tardieu et la radio », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion* n°48, mars-mai 1996, p.151.

intitulée « Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978[25] ». L'écrivain entretient alors des liens étroits avec la radio, puisqu'il a notamment produit des pièces pour la radio allemande et que l'ACR lui a déjà consacré une émission entière en 1972[26]. Installé dans une camionnette avec vue sur le carrefour Mabillon aux côtés du chef-opérateur du son Michel Créïs, Georges Pérec cite au micro chaque chose, chaque personne, qu'il voit passer d'un ton monotone. À travers cette « litanie descriptive[27] », il s'agit selon les mots de Pérec d'effectuer un « exercice infra-ordinaire[28] », qui s'inscrit dans un projet qu'il entame en 1969. Ce projet consiste à décrire douze lieux parisiens dans lesquels Pérec se rend à tour de rôle une fois par mois pendant douze ans. Cette émission de radio unique s'inscrit tout à la fois dans le projet artistique de Georges Pérec, qui mêle différents formats (des revues, un film[29], un livre[30]) et dans le projet de l'ACR qui consiste à laisser une place à des producteurs de passage. Si quelques producteurs extérieurs, artistes, écrivains, font parfois escale au sein de l'*Atelier de création radiophonique*, l'émission fonctionne la majeure partie du temps grâce à une équipe fixe soudée.

La « famille » de l'ACR

À travers les témoignages des personnes ayant travaillé à l'*Atelier de création radiophonique* entre 1969 et 2001 émane l'idée selon laquelle l'émission se fabrique toujours dans véritable entente entre assistants à la réalisation et producteurs. Les souvenirs, qui peuvent être altérés par une forme de nostalgie, permettent néanmoins de penser qu'il y avait une certaine convivialité au sein de l'émission.

> Et une fois le travail achevé, on ne se quittait pas. On allait dîner ensemble après avoir réécouté le résultat le samedi après-midi et à tour de rôle chez l'un ou l'autre, chacun ayant préparé quelque chose la veille. On faisait la fête. C'est un peu pour ça qu'on est restés si longtemps à travailler ensemble, il y avait une réelle complicité… On ne peut pas parler vraiment de famille, mais il y avait de véritables liens. Et puis, peu à peu, ça a changé. Les équipes ont été formées de manière plus aléatoire[31].

25. « Tentative de description de choses vues au Carrefour Mabillon le 19 mai 1978 », *Atelier de création radiophonique*, Georges Pérec, 25 février 1979, France Culture, 134 min.
26. « AudioPerec », *Atelier de création radiophonique*, Georges Pérec, 5 mars 1972, France Culture, 170 min.
27. Thomas Baumgartner, « Les cocotiers sont arrivés, ou la grille Perec », textes du colloque « *Atelier de création radiophonique* (1969-2001) : la part des écrivains », oct. 2018 [En ligne, http://komodo21.fr/cocotiers-arrives-grille-perec/, consulté le 8 mai 2019].
28. *Ibid.*
29. Georges Pérec, *Les lieux d'une fugue*, INA Production, 1978, 41 min.
30. Georges Pérec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgeois, 1982, 59 p.
31. Entretien avec Christian Rosset, le 17 janvier 2019. Voir annexe I, p. 167-177.

Christian Rosset évoque ici la convivialité dans laquelle les membres de l'*Atelier de création radiophonique* travaillent. Il semble que tant que les équipes se forment elles-mêmes – les producteurs présentant leurs projets en quelques mots à René Farabet, les assistantes de réalisation choisissant elles-mêmes les projets sur lesquels elles souhaitent travailler – l'ambiance reste très agréable à l'*Atelier de création radiophonique*. C'est par la suite, lorsque le fonctionnement de l'émission se transforme que l'ambiance se fait moins agréable selon Christian Rosset. Par la suite, les producteurs doivent peu à peu commencer à rédiger leurs projets à l'écrit pour en faire part au producteur-coordonnateur, et les chargés de réalisation commencent à être placés sur les différentes émissions par le service qui leur est dédié.

La convivialité propre à cette émission semble être contenue dans son nom. D'après Christian Rosset[32], le mot « Atelier », témoigne tout autant de la volonté de mettre en œuvre un lieu dédié à l'expérimentation radiophonique, que de celle de créer un lieu de collectivité. L'*Atelier* est créé pour être un lieu collectif, et cela semble correspondre à son atmosphère conviviale. Les producteurs restent néanmoins animés par une volonté de création qui, dans la fabrication d'une émission, laisse peu de place au collectif. Si les producteurs aiment diriger la conception de leur émission du début à la fin, participer à la réalisation et notamment au montage, les assistants à la réalisation se doivent de trouver leur place dans cette organisation.

> Il y avait une fusion totale avec la personne avec qui l'on travaillait. Surtout quand on travaillait pendant des semaines, des mois parfois sur un sujet. Parfois on travaillait sur plusieurs sujets à la fois, mais quand même… Il y avait souvent une très belle harmonie. La réalisation se faisait de façon concomitante. Bon, René Farabet faisait ses choses un peu tout seul, mais on se glissait à l'intérieur. On faisait des propositions qui étaient souvent prises en compte, parce qu'on allait dans son sens. On savait vers où il voulait tendre. […] Nous étions essentiellement des femmes à l'*Atelier de création*, c'était comme une sorte de mariage fusionnel avec la pensée de l'autre. Et ça marchait, on partait dans l'aventure[33].

D'après le témoignage de Marie-Ange Garrandeau, la production et la réalisation d'une émission doivent fusionner à l'ACR, et c'est aux assistantes de chercher à deviner la volonté des producteurs pour répondre au mieux à leurs attentes. Les assistantes doivent ainsi

32. « Dans l'expression "Atelier de Création Radiophonique", il y a "Radio", il y a "Création", et il y a "Atelier", ce qui sous-entend l'idée de collectif. L'utopie de départ vient de là. » Entretien avec Christian Rosset, le 17 janvier 2019. Voir annexe I, p. 167-177.
33. Entretien avec Marie-Ange Garrandeau, le 28 février 2019. Voir annexe II, p. 179-189.

« se glisser » dans le projet et dans l'idée du producteur. Si l'atmosphère générale au sein de l'émission est à l'entente et à la connivence, il doit y avoir quelque chose de plus entre la réalisation et la production, une réelle fusion, qui permet aux assistantes de trouver leur place dans l'acte créateur du producteur.

Origines sociales et genre des différents acteurs à l'ACR

Pour la plupart, les producteurs de l'*Atelier de création radiophonique* viennent des milieux artistiques. René Farabet et Alain Trutat s'entourent d'artistes, et eux-mêmes proviennent plutôt du milieu littéraire. Le fondateur de l'émission Alain Trutat est très proche du milieu poétique parisien, de Jean Paulhan et de Paul Éluard notamment, dont il a été le secrétaire. Jean Tardieu, cofondateur de l'émission, est, lui, poète et écrivain. René Farabet a poursuivi des études de lettres jusqu'à la thèse et était lui-même proche du milieu théâtral, ayant été comédien et metteur en scène. Ces trois hommes semblent d'emblée intéressés par le langage, qu'il soit littéraire, poétique, ou encore radiophonique. Parmi les producteurs réguliers de l'émission, nombreux sont ceux qui viennent du milieu artistique, littéraire ou théâtral. Christian Rosset, producteur à partir de 1975, arrive à l'ACR à 19 ans, après avoir fait ses études à l'École des Beaux Arts. Jean-Loup Rivière, producteur à l'ACR de 1973 à 1983, y parvient après des études de philosophie, et semble également proche des milieux du théâtre. Daniel Caux arrive à l'ORTF en 1970, après des études d'arts plastiques à l'École des arts appliqués à Paris, et se fait connaître comme passionné et spécialiste des avant-gardes musicales.

D'autres producteurs réguliers parviennent à l'*Atelier de création radiophonique* par le goût de la radio et du son, comme Kaye Mortley, attirée, depuis l'Australie où elle travaillait à la radio nationale, par l'expérimentation et l'innovation de ce qui se fait à l'ACR. Andrew Orr était journaliste à l'ORTF avant de frapper à la porte de l'*Atelier*. Yann Paranthoën, autodidacte, parvient à la production de documentaires pour l'ACR en 1967, en étant entré à l'ORTF d'abord comme preneur de son puis comme opérateur du son, profession qu'il conserve tout au long de sa carrière.

Si une partie des producteurs semble venir des milieux artistique, littéraire ou théâtral, ce n'est pas toujours le cas des assistantes à la réalisation. Marie-Ange Garrandeau est, elle, arrivée à l'ACR après avoir suivi des études de lettres classiques et de cinéma puis avoir

travaillé pour d'autres émissions au sein de la maison de la Radio. Les assistantes à la réalisation avec lesquelles Marie-Ange Garrandeau a travaillé ne semblent cependant pas avoir fait ce type d'études : « Eh bien, ni littéraire, ni artistique. Je pense qu'Yvette [Tuchband] est venue… Je ne sais pas, parce qu'elle n'avait pas de formation non plus, mais elle était ouverte. Elle était intelligente et ouverte et Viviane [van den Broek] c'était pareil. Créatives l'une et l'autre[34] ». Yvette Tuchband et Viviane van den Broek semblent ainsi avoir été formée au sein même de l'ORTF.

À l'*Atelier de création radiophonique*, si les parcours des différents membres des équipes semblent assez variés, la répartition genrée des tâches reste, elle, plutôt fixe. Sur l'ensemble des documentaires contenus dans notre échantillonnage, ce qui correspond à 69 émissions, 48 hommes et 17 femmes ont produit ou coproduit une ou plusieurs émissions. Sur les 17 productrices, 9 d'entre elles ont produit leur émission sur le dernier tiers de la période (1991-2001). Il apparaît clairement que la profession de producteur à l'*Atelier de création radiophonique* est majoritairement occupée par des hommes, mais que la part de femmes à la production de l'émission augmente sensiblement à la fin de la période. Cette évolution ne doit cependant pas être vue comme propre à l'ACR, il est possible qu'elle soit similaire dans d'autres émissions du service public sur la même période.

À l'ORTF puis à Radio France, la profession d'assistant ou de chargé de réalisation est, elle, occupée en majeure partie par des femmes[35]. Cela se confirme pour l'*Atelier de création radiophonique*, qui n'a connu quasiment qu'exclusivement des femmes aux postes de réalisation sur la période allant de 1969 à 2001. La part de femmes à ces postes semble plus importante encore que dans le reste des émissions de radio du service public. Pour la période lors de laquelle Marie-Ange Garrandeau a occupé les postes d'assistante à la réalisation puis de chargée de réalisation à l'ACR, de 1976 à 1989, les postes de réalisation étaient occupés par trois femmes : elle-même, Yvette Tuchband et Viviane van den Broek. Marie-Ange Garrandeau a remplacé une autre femme à son arrivée, Janine Antoine. Elle évoque d'autres noms de chargées de réalisation qui ont également travaillé à l'ACR, Marie-Dominique Arrighi ou encore Claude Giovannetti, compagne de Yann Paranthoën, qui a par la suite travaillé pour l'émission de Michel Cazenave, *Les Vivants et les dieux*, diffusée sur

34. Entretien avec Marie-Ange Garrandeau, le 28 février 2019. Voir annexe II, p. 179-189.
35. « Les techniciens sont majoritairement des hommes (81,8 %), les assistants et chargés de réalisations des femmes (68,8 %). » Hervé Glévarec, *France Culture à l'œuvre, op. cit.*, p.77.

France Culture de 1997 à 2009[36]. Quelques hommes ont cependant occupé les postes de chargés de réalisation à partir des années 1980 notamment. Parmi eux, on peut citer le nom de Lionel Quantin pour la fin de la période de coordination de René Farabet.

> Je crois que du temps où j'ai travaillé à l'*Atelier*, il n'y a pas eu d'hommes. René Farabet était un mec, je pense que les hommes primaient quand même. Mais il y avait pourtant des femmes extraordinaires qui passaient, qui proposaient des sujets, etc. Et les hommes faisaient d'autres choses. Parce qu'il y avait d'excellents réalisateurs comme Jean-Claude Loiseau, qui a peut-être travaillé une fois à l'*Atelier de création*, mais qui a surtout travaillé dans d'autres structures. Il a travaillé avec Michel Cazenave et puis d'autres. Il y a des gens très bons qui ne sont jamais venus à l'*Atelier*. Ce n'était pas leur truc. Il fallait se plier à la personnalité du producteur, ce n'est peut-être pas très masculin[37].

Marie-Ange Garrandeau revient sur les raisons pour lesquelles si peu d'hommes semblent avoir occupé les postes d'assistants et de chargés de réalisation à l'ACR. Cela peut-être dû aux tâches qui étaient exigées aux assistants et aux chargés de la part des producteurs. Il fallait tenter de s'immiscer dans la pensée du producteur, de chercher à répondre au mieux à ces exigences, de « se plier à [sa] personnalité ». Les chargés de réalisation de l'ACR devaient également posséder des qualités spécifiques, à savoir celles d'être « très souples et très dévoués[38] », pour pouvoir s'immiscer dans le travail du producteur. La seconde raison peut-être liée à l'audience, très faible, de l'*Atelier.* Peut-être certains réalisateurs préféraient-ils travailler pour des émissions qui avaient une audience plus importante[39]. Cette répartition genrée des tâches pourrait néanmoins être comparée à d'autres émissions de France Culture et de Radio France sur cette même période.

L'*Atelier de création radiophonique* apparaît comme une émission qui respecte la division du travail propre au fonctionnement des émissions à Radio France, tout en se l'appropriant. En effet, cette répartition s'adapte aux besoins des producteurs d'une émission dont l'ambition est de créer de véritables œuvres radiophoniques. L'émission a sa propre organisation, dans la fabrication des émissions comme dans le choix initial des projets, qui intègre aux décisions les assistants et chargés de réalisation. La répartition des équipes permet de travailler dans une forme d'entente et de connivence entre les différents membres de l'émission, d'après les témoignages de ceux qui en ont fait partie. Enfin, les équipes de

36. Entretien avec Marie-Ange Garrandeau, le 28 février 2019. Voir annexe II, p. 179-189.
37. *Ibid.*
38. Entretien avec Kaye Mortley, le 12 mars 2019.
39. Entretien avec Marie-Ange Garrandeau, le 28 février 2019. Voir annexe II, p. 179-189.

l'ACR sont constituées d'hommes et de femmes aux parcours variés mais dans une répartition genrée des tâches qui reste étonnamment figée.

III. Le temps et l'argent, moyens et temporalité du documentaire à l'*Atelier*

La singularité de l'*Atelier de création radiophonique* s'incarne dans ses acteurs et leurs ambitions, dans ses équipes, mais aussi dans le temps et les moyens matériels et financiers accordés à chacune des émissions produites par l'ACR. Les documentaires de l'*Atelier de création radiophonique* sont produits et réalisés sur le temps long et bénéficient de moyens importants.

La fabrication du documentaire à l'*Atelier*, un travail long et minutieux

La fabrication d'un documentaire à l'*Atelier de création radiophonique* commence par la proposition d'un projet d'émission. Le projet est proposé à Alain Trutat lors des premières années, puis à René Farabet à partir de 1980, lorsqu'il devient l'unique producteur-coordonnateur de l'ACR. Pour proposer un sujet de documentaire sur France Culture aujourd'hui, il est nécessaire de préparer un projet d'une page environ, entièrement rédigé, qui est par la suite évalué par une commission constituée de plusieurs producteurs et à laquelle assiste la direction de la chaîne[40]. Il y a quelques années seulement, c'était encore le cas lorsqu'Irène Omélianenko produisait *Une vie une œuvre* avant son départ en 2018, il n'y avait ni commission, ni rédaction de projet, les producteurs s'adressant directement à la productrice-coordonnatrice pour présenter leur proposition. À l'*Atelier de création radiophonique*, le fonctionnement est le même. Christian Rosset dit n'avoir jamais eu à présenter un projet d'émission rédigé à Alain Trutat ou René Farabet.

> Farabet et Veinstein (Trutat aussi) n'écoutaient le résultat que quand ça passait à l'antenne. Jamais avant. C'est souvent encore le cas aujourd'hui avec *Création on* air. On disposait d'une liberté absolue et, je le répète, je n'ai jamais donné un papier écrit avant réalisation à Farabet – jamais[41] !

40. Entretien avec Irène Omélianenko, le 14 mars 2019.
41. Entretien avec Christian Rosset, le 17 janvier 2019. Voir annexe I, p.167-177.

Christian Rosset, qui a également travaillé aux *Nuits Magnétiques* produites par Alain Veinstein, a toujours proposé ses projets de vive voix aux producteurs-coordonnateurs. Il évoque également la confiance totale que ceux-ci accordaient à leurs équipes, puisque ceux-ci n'écoutaient jamais les émissions avant leur diffusion.

La fabrication d'un documentaire dans l'ACR se fait sur un temps très long. D'après Christophe Deleu, l'ACR fonctionne grâce à des temporalités proches de celles du cinéma[42]. Aujourd'hui, la fabrication d'un documentaire de narration nécessite trois jours d'enregistrement, environ quarante heures de montage et quatre heures de mixage, en sachant que ces données peuvent être légèrement différentes pour un documentaire de création. À titre de comparaison, le mixage d'une émission à l'*Atelier de création radiophonique* dure généralement une semaine. Les équipes ne sont soumises à aucune limite de temps pour la fabrication d'une émission.

> La réalisation de chaque émission prenait beaucoup de temps. Je ne parle même pas de la période d'enregistrement et de montage (ça m'est arrivé de dépasser les trois mois et je n'ai que très rarement produit plus de deux ACR par an). Le mixage se faisait durant une semaine, en analogique, du lundi au samedi. Lundi après-midi, mercredi matin, jeudi matin, vendredi toute la journée et samedi toute la journée, pour mettre en « prêt à diffuser » entre 1h30 et 2h20, selon les époques[43].

Christian Rosset évoque des émissions dont la fabrication a nécessité plusieurs mois de travail. Marie-Ange Garrandeau mentionne également cette temporalité longue de la fabrication des documentaires à l'ACR : « Un sujet ne se faisait pas en quinze jours, parfois il se faisait en six mois, donc il y avait toute la réflexion, toute la maturation de la chose et surtout des sons que l'on glanait au fur et à mesure des intervenants[44] ». Cette temporalité permet aux équipes de réfléchir longuement au sujet, à l'alliance du fond et de la forme. Elle permet aux équipes de travailler avec minutie pour atteindre des documentaires relevant de l'œuvre plus que de la simple émission. Ces temporalités exceptionnelles sont indissociables des moyens accordés aux équipes de l'ACR.

---

42. « À l'ACR, on est sur des temporalités semblables à celles du cinéma : deux minutes utiles par jour. » Entretien avec Christophe Deleu, le 17 octobre 2018.
43. Entretien avec Christian Rosset, le 17 janvier 2019. Voir annexe I, p. 167-177.
44. Entretien avec Marie-Ange Garrandeau, le 28 février 2019. Voir annexe II, p. 179-189.

La mise à disposition de moyens importants

La précision des émissions de l'*Atelier de création radiophonique* est rendue possible par la mise à disposition de moyens matériels importants. Marie-Ange Garrandeau revient sur les moyens dont elle a bénéficié en tant qu'assistante puis chargée de réalisation.

> On avait les moyens ! On avait une cellule de montage à nous. On avait, je pense, quarante heures de mixage par semaine. Et nous, on travaillait à l'infini. À partir du moment où on était devenues chargées, toutes, on a plus eu d'heures supplémentaires donc on pouvait travailler jusqu'à 85 heures, ça n'avait plus aucune importance, ça n'intéressait plus personne. […] Ça a baissé. Je pense à partir des années 1990, les moyens ont commencé à baisser. Il y a eu moins de possibilités, mais il y en a eu encore beaucoup. Le créateur de l'*Atelier de création,* Alain Trutat, tant qu'il était là, on ne touchait à rien, il était dans la direction de France Culture. Mais René Farabet a vraiment pris sa place, et a conduit l'*Atelier* jusqu'au bout, en se battant pour avoir le maximum de moyens[45].

La cellule de montage mentionnée ici est la cellule 128 de la Maison de la radio, cellule historique mise à disposition de l'*Atelier de création radiophonique* de 1969 à 2001. Cette cellule est disponible en permanence pour les équipes de l'ACR, ce qui permet de travailler de manière illimitée sur un seul documentaire. Marie-Ange Garrandeau évoque également les limites impliquées par les statuts des assistantes à la réalisation. En tant qu'assistante à la réalisation, Marie-Ange Garrandeau ne pouvait réaliser plus d'un certain nombre d'heures pour une émission. Lorsqu'elle devient chargée de réalisation, cela implique un nouveau statut qui n'accorde plus d'importance au nombre d'heures supplémentaires effectuées. Les chargées de réalisation accordent ainsi un temps très important à la fabrication des émissions de l'ACR. Les producteurs ont également la possibilité de travailler avec un grand nombre de musiciens ou d'acteurs reconnus, ce qui représente autant de dépenses pour France Culture.

Les moyens baissent après le départ d'Alain Trutat en 1997, mais restent relativement élevés. C'est à partir du départ de René Farabet en 2001 que les moyens de l'émission commencent véritablement à diminuer. De 1969 à 2001, l'émission bénéficie donc de moyens importants que les équipes utilisent pour fabriquer leurs émissions avec minutie, sur le temps long. Ces pratiques rapprochent les documentaires diffusés dans l'ACR d'une forme d'art radiophonique, où forme et fond sont d'égale importance et nécessitent une même attention.

45. Entretien avec Marie-Ange Garrandeau, le 28 février 2019. Voir annexe II, p. 179-189.

Modelé par l'évolution des techniques d'enregistrement sonore, l'*Atelier de création radiophonique* s'empare de chacune des technologies successives pour pousser toujours plus loin l'expérimentation et la création radiophonique. Cela s'accompagne d'une utilisation des moyens matériels financiers importants qui lui sont accordés et de la constitution d'une équipe cohérente, composée de membres qui se complètent dans les tâches qui leurs sont allouées, ainsi que dans leur personnalité. L'*Atelier de création radiophonique* a renouvelé la création radiophonique et le travail sur le son tout en ayant participé à faire évoluer le genre documentaire à la radio. Si plusieurs genres sont diffusés au sein de l'ACR, le documentaire participe de l'identité de l'émission et occupe une place d'importance dans sa programmation.

CHAPITRE 4
LE DOCUMENTAIRE DANS L'*ATELIER DE CRÉATION RADIOPHONIQUE*, LA PLACE D'UN GENRE

Le documentaire radiophonique s'est implanté sur les ondes à la suite de la Seconde Guerre mondiale. Ce genre, avec ses caractéristiques spécifiques, a pris de l'ampleur à la fin des années 1960, pour s'imposer progressivement dans les programmes des chaînes de radio du service public et notamment de France Culture. Définir la place que tient le genre documentaire sur une chaîne de radio, cela revient à tenter de dévoiler l'importance que celle-ci accorde à la parole des anonymes, mais aussi à tenter d'approcher le rapport au réel, à la preuve ou au témoignage d'une société à une époque donnée. En dessinant l'évolution que prend la place du genre documentaire dans l'*Atelier de création radiophonique*, il s'agit là de chercher à confronter l'histoire de cette émission à une histoire plus globale du genre documentaire à la radio et d'observer d'éventuelles similarités.

I. État des lieux du paysage documentaire sur France Culture de 1969 à 2001

Le documentaire radiophonique possède des caractéristiques propres, liées pour la plupart au medium sur lequel il est diffusé. Si la radio est un média unique du fait de la privation de l'image, le documentaire radiophonique tire sa spécificité de ce qu'il doit pallier ce manque. Ainsi, le documentaire radiophonique se doit de stimuler l'imagination de son auditeur, créer des ambiances sonores, créer un univers à partir de sons. Si le documentaire radiophonique s'implante progressivement et prend de l'ampleur sur France Culture à partir des années 1960, l'utilisation-même du terme « documentaire » fluctue au cours de l'histoire de ce genre. C'est dans l'histoire propre à ce genre que s'inscrit l'*Atelier de création radiophonique*.

Spécificités du documentaire à la radio

Le documentaire radiophonique est caractérisé en tout premier lieu par son absence d'images. Le son y est alors l'unique vecteur d'informations. Dans le cas d'un documentaire, qui se doit de créer un univers, le son se fait également vecteur d'atmosphères, en créant des images mentales et en favorisant l'imagination de l'auditeur. C'est parce qu'elle ne transmet pas directement d'images que la radio exerce un fort pouvoir de suggestion. L'auditeur se crée alors les siennes. Comme l'écrit Michel Mathé, « il suffit d'allumer son poste de radio pour commencer à voir des images[1] ». En effet, l'un des intérêts majeurs de la radio, en dehors du fait qu'elle soit un média qui n'accapare pas l'auditeur par l'image, celui-ci étant ainsi libre d'effectuer toutes sortes d'activités en écoutant une émission radiophonique, est la faculté de la radio à susciter des images mentales grâce aux sons.

> Si la vision est exclue, cela ne signifie pas que l'on ne voit rien, mais qu'au contraire, précisément, l'on voit une infinité de choses, « tant qu'on en veut »[2].

La radio permet de voir une « infinité de choses », le son crée des images mentales, mais toutes ces choses, ce monde que l'auditeur imagine, se construit grâce à ce qui se trouve d'ores et déjà dans son esprit. Par l'« écoute aveugle[3] », la radio force l'auditeur à chercher ses propres références à partir de ce qu'il a entendu auparavant ou ce qu'il a vécu, ce qui fait des images mentales produites par la radio des images uniques pour chacun. Le travail du documentariste apparaît alors comme celui d'un guide pour l'auditeur. Celui-ci doit, dans l'histoire qu'il souhaite raconter à l'auditeur, le guider vers ce qu'il veut lui faire comprendre et imaginer, grâce aux sons et aux ambiances sonores.

> Un train qui siffle dans la campagne nous arrache à notre fauteuil et nous entraîne dans son sillage : une, deux, une, deux… Allez, les poteaux, les arbres, la petite maison, la rivière, l'allée de peupliers, les vaches dans le pré, le clocher de l'église… Mais au bout d'une minute, il n'y a plus ni pré, ni vaches, ni rivière, ni clocher. Il n'y a plus qu'un bruit réduit à lui-même, qui a livré son message, donné sa pulpe, comme une écorce vide. C'est là que doit intervenir l'astuce, l'imagination, la virtuosité du réalisateur, son sens critique et psychologique aussi[4].

---

1. Michel Mathé, *La radio*, Paris, Milan Éditions, 1995, 4e de couverture, cité par Marine Beccarelli, *Les nuits du bout des ondes. Introduction à l'histoire de la radio nocturne en France, 1945-2013*, Paris, INA Éditions, 2014, p. 9.
2. Bertolt Brecht, « Théorie de la radio », *Écrits sur la littérature et l'art, 1. Sur le cinéma*, Paris, L'Arche, 1970, p. 132
3. Rudolf Arnheim, *Radio*, Paris, Van Dieren, 2005 [1ère éd. 1936], p. 219.
4. Samy Simon, « Le documentaire », *La chambre d'Echo, Cahiers du club d'Essai de la radiodiffusion française*, 1947, p. 55.

Le documentariste choisi ce qu'il veut faire entendre à l'auditeur et le guide. Le son, c'est l'impermanence et le documentariste doit prendre en compte l'aspect éphémère du son. Le journaliste et producteur de radio Samy Simon évoque les qualités requises au métier de réalisateur. Astucieux, imaginatif, il doit savoir quand placer tel ou tel son, combien de temps le laisser et quand couper pour chercher à recréer exactement l'ambiance voulue. C'est ce qui fait le propre du montage d'un documentaire radio.

La voix radiophonique apparaît comme l'un des éléments qu'il est indispensable d'étudier lorsque l'on travaille sur la radio et le documentaire radiophonique. Selon Michel Chion, « elle tend à émerger par rapport à tous les autres sons, à capter l'attention, voire à se faire entendre ou imaginer dans tout autre son qu'elle-même[5] ». Parmi l'ensemble des sons enregistrés dans le but de fabriquer un documentaire radiophonique, elle est l'élément le plus important, celui que l'on entend le mieux, celui qui va donner son sens à l'émission. En outre, la voix radiophonique a un statut spécifique lié à la situation acousmatique du medium radiophonique. Selon Hans Hartje, ce qui fait la spécificité de la voix radiophonique, « c'est le décalage entre une absence objective (la voix radiophonée nous parvient de nulle part), et une présence subjective (nous l'entendons comme si quelqu'un nous parlait), le tout reposant sur l'hypothèse volontairement admise que le locuteur existe réellement[6] ». La particularité de la voix radiophonique provient de la situation acousmatique qui lui est intrinsèque et repose sur un accord, voire une relation de confiance avec l'auditeur.

Comme le rappelle Patrice Cavelier, la radio donne à l'auditeur l'impression que celle-ci « s'adresse à lui et à lui seul[7] ». Selon Jean Tardieu, la radio c'est « l'humanité qui se parle à elle-même, qui s'adresse à elle-même jour et nuit[8] ». Un lien fort se crée entre le producteur et l'auditeur d'une émission de radio par le biais de la voix. Mais la voix radiophonique transmet bien plus que le sens des mots qu'elle prononce. D'après Anne-Outram Mott, la voix « revêt un rôle d'émissaire à la fois pluriel et originel vers l'extérieur.

---

5. Michel Chion, « Pierre Schaeffer et la voix », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion* n°107, janv. 2011, p. 14-18, cité par Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique*, Paris, L'Harmattan/Ina, 2013, p. 96.
6. Hans Hartje, « Voix sans corps », dans Claudia Krebs, *Radio. Entre approches critiques, théoriques expérimentales. Recherche sur la radio dans quelques pays européens*, Berlin Avinus Verlag, 2008, cité dans Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique*, op. cit., p. 96.
7. Patrice Cavelier, Olivier Morel-Maroger, *La radio*, Paris, PUF, 2008, p. 99.
8. Jean Tardieu, *Grandeur et faiblesse de la radio*, cité par Alain Veinstein, *Radio sauvage*, Paris, Seuil, 2010, p. 106.

Pluriel, car la voix porte aussi bien le langage que de multiples conjonctures affectives, relationnelles et contextuelles. Originel, car au-delà de sa mécanique physiologique, l'occurrence vocale est un puissant marqueur ontologique, révélateur de l'appartenance et de l'origine[9] ». La voix d'un producteur ou d'une personne interrogée transmet en effet un sens mais également de nombreux éléments bien plus subtil, liés à l'émotion ou encore à la relation avec l'interlocuteur, mais aussi tout un passé, qui peut-être évoqué par le biais d'un accent, d'une manière de parler ou autres inflexions. Comme le dit la chargée de réalisation Anna Szmuc, « la voix ne ment pas[10] ». Les voix transmettent plus que ce qu'elles ne disent, et c'est ce qu'évoque Yann Paranthoën, lorsqu'il revient sur les voix qu'il a aimé enregistrer pour ses émissions.

> Moi je m'intéresse plus aux voix du peuple. J'ai rarement enregistré, ce n'est pas une critique, les intellectuels. J'ai préféré enregistrer les gens du peuple qui sont, au niveau de la voix, témoins de leur lieu. Je pense que mon père avait la voix du granit, il avait la voix du lieu où il vivait et où il travaillait. […] Comme on échange dans les milieux clos, on n'a pas besoin de porter la voix pour se comprendre et s'entendre et eux pour s'entendre ils avaient besoin de passer au-dessus du son du travail. Alors ils avaient des voix qui prenaient de la force. C'est intéressant, la musique des voix, parce que partout il y a une musicalité. La voix m'intéresse plus au niveau de la musique qu'au niveau des sens, parce que du sens il y en a toujours trop, le sens, il faut toujours le chasser[11].

Yann Paranthoën, technicien pour l'ACR et auteur de nombreux documentaires, dit avoir, au fil des émissions qu'il a créées, privilégié l'enregistrement des « gens du peuple ». Il s'est par exemple intéressé aux éleveurs de saumon[12], aux rites de la mort à l'Île-Grande[13], à la chasse[14], ou encore au personnel de ménage de la maison de la Radio[15]. Pour chacun de ces

---

9. Anne-Outram Mott, « De Duras à Littell : quelle vocalité pour quel imaginaire sur les ondes ? », Communication au 16e congrès de la SFSIC, cité par Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique*, *op. cit.*, p. 96-97.

10. Entretien avec Anna Szmuc dans Julie Roué, *La question du « Je », Traiter de l'intime dans le documentaire radiophonique*, mémoire préparé sous la direction de Christian Canonville et Kaye Mortley, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, section son, 2008, p. 204.

11. Pilar Arcila, *Au fil du son, un portrait de Yann Paranthoën*, .Mille et une. Films / TV Rennes 35, 2007, autour de 42 min.

12. « L'or rose », *Les après-midis de France Culture*, travail d'équipe initié par Yann Paranthoën, France Culture, 3 avril 1973, 65 min.

13. « Cortège à Enez-Veur », *Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, Claude Giovannetti, Andrew Orr, France Culture, 4 mai 1975, 57 min.

14. « Au bois du Roy, des cochons y'en a guère – première approche », *Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, Claude Giovannetti, Eliane Georges, France Culture, 26 janvier 1986, 120 min., « Au Bois du Roy, des cochons y'en a guère – deuxième approche » *Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, Claude Giovannetti, France Culture, 26 octobre 1986, 120 min, « Au bois du Roy des cochons y'en a guère - troisième approche » *Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, Claude Giovannetti, France Culture, 10 janvier 1988, 120 min.

15. « Lulu », *Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, Claude Giovannetti, France Culture, 1er mai 1988, 120 min.

mondes qu'il dévoile, les voix elles-mêmes disent un environnement, un mode de vie, un vécu. Le documentaire de création, offre le temps et la liberté nécessaires pour travailler le son. Le sens peut alors y être placé ailleurs que dans les seuls mots. Ce travail sur le son et sur les voix est l'une des caractéristiques qui font du travail de Yann Paranthoën son originalité.

Le paysage documentaire sur France Culture

Le documentaire apparaît sur les stations de radio dans les années 1950. Depuis sa naissance, ce genre apparaît comme plus ou moins représenté par rapport aux autres genres diffusés (dramatiques, fictions, magazines, journaux d'actualité). L'utilisation même du terme « documentaire » est très fluctuante dans l'histoire de la radio et de la télévision.

L'utilisation du terme « documentaire » est remise en cause par une grande partie des producteurs de l'*Atelier de création radiophonique*. Christian Rosset dit n'avoir jamais pensé faire du documentaire[16]. René Farabet dit que jamais le « label documentaire[17] » n'a été placardé à la porte de l'*Atelier*. Yann Paranthoën a toujours refusé que son travail soit considéré comme documentaire[18]. Car les travaux de ces trois producteurs, comme l'ensemble de ce qui se faisait à l'ACR, semble déborder du terme documentaire. Il est néanmoins intéressant de noter que, si le terme est remis en cause par une majorité de producteurs à l'ACR, ceux-ci consentent à l'utiliser lorsqu'il s'agit de candidater au Prix Italia, dont la catégorie « documentaire » a été créée en 1953[19], ce qui signifie que, dans ce cadre, la dénomination « documentaire » est celle qui correspond le mieux à leurs productions. Parmi les producteurs de l'ACR, seule Kaye Mortley semble accepter son utilisation, mais tout en expliquant que c'est « un peu faute de mieux[20] », parce qu'il lui paraît prétentieux d'utiliser d'autres termes. Dans l'ensemble, ces producteurs et productrices semblent correspondre à une génération pour laquelle le terme « documentaire » avait perdu son sens.

16. Entretien avec Christian Rosset, le 17 janvier 2019. Voir annexe I, p. 167-177.
17. « L'ombre du réel. Brèves réflexions en marge de quelques programmes de l'*Atelier de Création Radiophonique*, réalisés en studio, à partir de matériaux captés "off studio"», Conférence de René Farabet pour « Les Territoires du documentaire sonore », rencontre organisée par l'ADDOR et l'INA, le 26 novembre 2010, [en ligne, https://www.addor.org/rene-farabet-nest-plus-de-ce-cote-du-monde-446], autour de 5 min.
18. *Au fil du son, un portrait de Yann Paranthoën*, Pilar Arcila, .Mille et une. Films / TV Rennes 35, 2007, autour de 6 min 50 s.
19. Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique*, *op. cit*., p. 49.
20. Entretien avec Kaye Mortley, le 12 mars 2019.

Les premières occurrences du terme « documentaire » datent de 1946. C'est à cette date qu'il est attribué à une œuvre radiophonique dans le *Club d'Essai* de Jean Tardieu[21]. Ce terme semble avoir une certaine popularité au début de son utilisation. Dans les années 1950, les journalistes revendiquent son utilisation[22]. C'est dans les années 1960 et 1970 que, si le genre s'insère largement dans les programmes des stations de radio de l'ORTF, le terme, lui, s'absente. Le mot « documentaire » semble s'être accompagné d'une connotation négative, désuète. Dans les années 1970, le terme acquiert une connotation journalistique. Le documentaire des années 1970 semble ainsi opposé à la création radiophonique élaborée dans l'ACR. Ce qui explique en partie pourquoi les producteurs cités précédemment, arrivés au cours des années 1970 dans l'émission, peinent à employer ce terme pour qualifier leurs travaux.

C'est dans les années 1980 que la connotation de ce terme retrouve son aspect positif, et ce par le biais de la télévision. Créée le 4 novembre 1984, la première chaine de télévision privée Canal+ intègre à sa programmation des documentaires, et initie un changement de perception vis-à-vis du genre[23]. La chaine Arte est ensuite lancée le 30 mai 1992 pour remplacer la Sept (créée en 1986). Cette chaîne à vocation culturelle remet véritablement en avant le genre documentaire. D'après Christophe Deleu, c'est en partie ce qui explique que le terme soit devenu si populaire dans les années 2000. La webradio Arte Radio est créée en novembre 2002 par Christophe Rault et Sylvain Gire ; Les deux fondateurs utilisent le terme « documentaire » à sa création. L'émission *Sur les docks* créée en 2006 sur France Culture place le terme dans son titre-même et dans sa description, ce qui semble ainsi confirmer la popularité du terme « documentaire » dans les années 2000[24]. C'est dans ces mêmes années 2000 que France Culture s'empare du terme « documentaire », que la chaîne avait délaissé au cours des années 1980 et 1990 au profit du terme « émission élaborée », s'opposant à celui d' « émission en direct »[25]. En 2016, un onglet « documentaire » est créé sur le site de France Culture, ce qui contribue à donner une visibilité nouvelle à ce genre. Peu à peu, le terme est remplacé par celui de « podcast », qui efface les dénominations de genres. D'après

21. Anne-Marie Autissier, Emmanuel Laurentin, *50 ans de France Culture*, Paris, Flammarion, 2013, p. 226.
22. Entretien téléphonique avec Christophe Deleu, le 17 octobre 2018.
23. *Ibid.*
24. « Du lundi au jeudi, un documentaire sur un sujet qui fait notre société ». Site de France Culture, page de l'émission *Sur les docks* [en ligne, https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks, consulté le 13 mai 2019].
25. Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique*, *op. cit.,* p. 53.

Christophe Deleu, « le terme "podcast" recouvre tout. C'est un métagenre qui fait que le terme "documentaire" est à nouveau en retrait[26] ». Aujourd'hui, Arte Radio se définit également comme « Créatrice de podcasts depuis 2002 »[27]. Le terme « documentaire » semble à nouveau tombé en désuétude, malgré un engouement fort pour ce genre, qui s'est installé de manière progressive à la radio.

Avant 1968, le genre documentaire semble encore peu présent sur les chaînes de radio du service public et sur France Culture en particulier. Cela est dû premièrement aux moyens techniques qu'il a fallu s'approprier depuis les années 1950 et la diffusion du Nagra. Selon Christophe Deleu, la radio du service public donnait peu de place à la parole des non-professionnels de radio avant 1968.

> Au départ, on se méfiait énormément de la parole, on la contrôlait et on la censurait. La radio était l'affaire de professionnels, la liberté d'expression n'était pas au rendez-vous avant 68. […] L'auditeur était là pour écouter et pas pour parler[28].

Dans les années 1960, la priorité de l'ORTF ne semble pas être de donner la parole aux non-professionnels de radio. À partir de 1968 dans un premier temps, la radio sortant des studios, elle commence à s'intéresser à la parole des non-professionnels, ce qui s'accompagne de la diffusion du genre documentaire sur certaines chaînes, comme France Culture. L'*Atelier de création radiophonique* apparaît comme l'une des premières émissions à s'emparer de ces préoccupations et à créer des documentaires.

En 1978, France Culture commande au Centre d'Étude des Supports de Publicité (CESP) une étude sur son auditoire. Au sein même de cette étude se trouve une analyse de la répartition par genre des émissions de France Culture sur une semaine[29]. On note ainsi qu'en 1978, France Culture considérait comme l'un des genres diffusés celui de « documentaire », et qu'il représentait quinze heures de diffusion sur un total hebdomadaire de trente-trois heures et cinquante-cinq minutes dédiées aux programmes dits d'« expression », s'opposant aux programmes dits d' « information ». Cela représente un nombre d'heures plus important

26. Entretien téléphonique avec Christophe Deleu, le 17 octobre 2018.
27. Site de Arte Radio [en ligne, https://www.arteradio.com/, consulté le 13 mai 2019].
28. Entretien avec Christophe Deleu dans Julie Roué, *La question du « Je », Traiter de l'intime dans le documentaire radiophonique*, mémoire préparé sous la direction de Christian Canonville et Kaye Mortley, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, section son, 2008, p. 208.
29. « Répartition par genre des émissions de France Culture sur une semaine : temps d'antenne hebdomadaire » Étude du CESP disponible aux Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine. Article 19940737/7, dossier n°2 intitulé « Bilans, études et sondages, 1977-1984 ».

que la fiction (dix heures) ou que les entretiens (six heures). En 1978, le documentaire représente ainsi une part très importante dans le programme de France Culture. D'après Irène Omélianenko, dans les années 1980, le documentaire représente sur France Culture une vingtaine d'heures[30]. Cette période, qui accorde une place importante au genre documentaire sur la chaîne, commence avec l'arrivée des *Nuits Magnétiques* en 1978 qui bouscule les habitudes des documentaristes de la chaîne et tranche avec ce qui se faisait jusqu'alors à l'*Atelier de création radiophonique*. L'arrivée des *Nuits Magnétiques* instaure d'après Irène Omélianenko « de la modernité, des risques, et une petite modification des modes traditionnels de travail[31] ». En effet, l'émission instaure un mode de travail plus direct, sans technicien, avec un simple Nagra pour enregistrer les sons et moins de temps passé au montage et au mixage. Si la plupart des documentaires de France Culture dans les années 1980 étaient encore « patrimoniaux, d'une grande exigence[32] », qu'ils soient diffusés à l'ACR, dans *Une vie une œuvre* (à partir de 1984), dans *Le Bon plaisir* (1984-2003), ou encore dans *Grand Angle* (1984-1998), la nouvelle manière de travailler des *Nuits Magnétiques* infuse peu à peu le reste de la chaîne. L'une des émissions héritières des *Nuits Magnétiques* est celle créée par Laurence Bloch en 1984, *Le Pays d'ici*, qui « propose une approche sensible de la France, en direct et en public [et propose d'] aller à la rencontre des gens qui habitent en province[33] ». Peu à peu, les émissions de documentaires délaissent les grands noms des arts ou de la culture et cherchent à se rapprocher des « anonymes », selon l'expression employée par Christophe Deleu[34].

En 1985, Irène Omélianenko et Jean Couturier créent *Clair de Nuit*, et permettent alors à des personnes qui n'ont jamais travaillé à la radio de produire des documentaires, à une époque où les principaux producteurs d'émissions telles que l'ACR ou les *Nuits Magnétiques* étaient des artistes, poètes ou écrivains. « Il y avait des techniciens, des administratifs, qui ont fait des émissions, des anonymes, comme on dit aussi. Ces gens qui sont arrivés n'avaient pas du tout le ton France Culture[35] ». *Clair de Nuit* apparaît ainsi comme un nouveau bouleversement dans le paysage documentaire de France Culture, en

30. Entretien avec Irène Omélianenko, le 14 mars 2019.
31. *Ibid.*
32. *Ibid.*
33. « France Culture a 50 ans ! (3/4) : *Le pays d'ici* (1984-1997) - Une aventure radiophonique », Alexandre Tylski, François Teste, *Sur les docks,* France Culture*,* 4 septembre 2013, 53 min.
34. Christophe Deleu, *Les anonymes à la radio. Usages, fonctions et portée de leur parole,* Bruxelles, De Boeck/INA, 2006, 232 p.
35. Entretien avec Irène Omélianenko, le 14 mars 2019.

donnant la possibilité à des non-professionnels de la radio de produire leur premier documentaire. En 2006, Pierre Chevalier, qui vient d'obtenir le poste nouvellement créé de « Conseiller au documentaire »[36] sur France Culture, crée *Sur les docks*, une émission d'une durée hebdomadaire de cinq heures, qui s'attache à éclairer des sujets sociétaux et se déploie également à l'étranger. « Il a impulsé l'ambition d'une France Culture qui se saisirait du monde entier et pas par la littérature etc., mais en allant sur le terrain[37] ». En parallèle, l'émission *Les Pieds sur terre* créée par Sonia Kronlund depuis 2002 se déleste de l'accompagnement du technicien et du chargé de réalisation pour les prises de sons puisque le producteur part seul en enregistrements. L'émission instaure une parole plus directe et plus politique. Si les plages horaires dédiées au documentaire sur France Culture atteignaient dans les années 1980 le nombre de vingt heures[38], elles ne cessent de décroître à partir des années 2000[39].

Si les producteurs de l'*Atelier de création radiophonique* ne semblent pas considérer leurs émissions comme des documentaires, l'ACR apparaît néanmoins comme l'une des premières émissions de documentaires de France Culture, chaîne qui a par la suite accordé une place importante au genre documentaire dans son programme. Le paysage documentaire de la chaîne varie selon les époques et semble peu à peu s'éloigner du modèle proposé par l'ACR à ses débuts, puisque les émissions se font plus courtes, avec une équipe réduite, une temporalité moindre accordée au montage et au mixage, des thématiques sociales ou politiques. Les émissions de l'ACR n'appartiennent cependant pas toutes au genre documentaire, et il est nécessaire de chercher à définir la place qu'occupe ce genre au sein de l'émission.

36. Ce poste est repris par Jean Lebrun en 2009 et par Irène Omélianenko en 2011. Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique*, *op. cit*., p. 53.
37. Entretien avec Irène Omélianenko, le 14 mars 2019.
38. *Ibid.*
39. En 2019, France Culture consacre dans son programme dix heures et demie au documentaire par semaine. Ces dix heures et demie sont occupées par les émissions *Les Pieds sur terre* (2 heures 30 min.), *La Fabrique de l'Histoire* (1 heure), *LSD, La série documentaire* (4 heures), *Une vie une œuvre* (1 heure), *Une Histoire particulière* (1 heure), *L'Expérience* (1 heure).

II. Fluctuations du genre documentaire dans l'ACR

L'*Atelier de création radiophonique* s'inscrit dans une histoire du documentaire radiophonique diffusé sur la radio de service public en tant que c'est l'une des premières émissions à avoir diffusé des documentaires de manière régulière à l'ORTF. Si elle diffuse des documentaires de manière régulière, d'autres genres sont également diffusés en son sein.

Le champ du documentaire à l'ACR

L'*Atelier de création radiophonique* ne diffuse pas seulement des documentaires, mais également des émissions musicales, des fictions ou encore des entretiens. Cependant, aucune de ces catégories, pourtant utilisées dans d'autres émissions de radio, ne sont citées de cette manière par les producteurs de l'ACR.

> Ainsi la notion de "genre" radiophonique (si codifié, encore aujourd'hui), éclate-t-elle au profit d'œuvres volontairement hybrides, faisant appel à tout l'éventail sonore. Et c'est d'abord dans le vivier du monde réel que sont puisés le plus souvent les éléments destinés à la machinerie du studio. Le travail direct de la matière sonore (matière première vivante) entraîne l'abandon des partitions et des livrets préétablis, et se voudrait en résonance avec la sensibilité, les tensions, les fièvres du moment, et en harmonie avec des recherches créatives effectuées dans d'autres domaines (écriture, cinéma, etc…)[40].

René Farabet explicite ici la manière qu'ont les acteurs de *l'Atelier de création radiophonique* de vouloir décloisonner les genres. Le fait de faire « éclater » la notion de genre radiophonique est rendue nécessaire par le travail de la matière sonore. Seule cette matière détermine la forme de l'émission, et non pas un genre préétabli. La forme doit découler de la matière première. Cette dernière ne doit pas être exploitée au regard d'un format qui aurait été fixé dans un premier temps. L'idée développée ici par René Farabet s'illustre également dans une brochure de présentation de l'émission pour le Prix Ondas en 1982[41]. L'équipe de l'ACR y présente un « petit tableau typologique » des programmes qui y sont diffusés. La brochure présente neuf formats diffusés au sein de l'ACR et il n'est fait mention d'aucun terme habituel pour évoquer les genres radiophoniques. Il mentionne des « compositions sonores originales », des « films sonores », des « variations sonores sur un

40. René Farabet, « Oui, si l'on ne cède pas au machinal », *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, Arles, Phonurgia Nova, 1994, p. 157.
41. Brochure *l'Atelier de création radiophonique*, plaquette de seize pages présentant l'ACR en trois langues pour le Prix Ondas 1982. Consultable à l'Institut national de l'audiovisuel.

thème », des « dossiers sonores », des « radiographies sonores des œuvres », des « recherches sonores à partir de langues étrangères », des « patchworks sonores » ou des « explorations sonores du média radio ». Il est intéressant de noter que « Questionnaire pour Lesconil » de Yann Paranthoën est ici qualifié de « film sonore » réalisé « à partir d'un lieu ». En revanche, tous les documentaires ne relèvent pas de l'appellation « film sonore ». Certains entrent dans la catégorie « variations sonores sur un thème » ou « dossiers sonores ». En ce qui concerne cette dernière catégorie, on note la précision suivante qui semble la rapprocher du genre documentaire :

> DOSSIERS SONORES
> consacrés à des phénomènes de sociétés
> priorités données aux documents, aux témoignages[42].

Cette précision correspond à une caractéristique fondamentale du genre documentaire qui est l'utilisation de documents authentiques et la présence de témoignages. Les documentaires de l'*Atelier de création radiophonique* sont ainsi répertoriés sous plusieurs dénominations proposées par l'émission, mais le terme « documentaire » n'apparaît pas comme l'une d'entre elles. Pour Kaye Mortley, productrice à l'ACR de 1981 à 2001, le terme de « documentaire » est ambigu.

> De toute façon, certains considèrent que ce je fais n'est pas vraiment « documentaire ». Moi je dis que « je fais des documentaires » parce que je travaille avec du réel, à partir du réel... Ça me semble prétentieux de parler d'art acoustique ou de *field recording* par rapport à ce que je fais, donc je dis que je fais des documentaires[43].

Kaye Mortley accepte néanmoins l'utilisation de ce terme, contrairement à d'autres producteurs. Kaye Mortley utilise le terme « documentaire » sans conviction, car selon elle, celui-ci ne correspond pas vraiment aux émissions qu'elle produit. Selon elle, ce terme recouvre une réalité éloignée de son travail, qu'elle définit comme « une "narration", faite souvent par un ou des spécialistes, souvent en studio et entrecoupée de moments de "son réel"[44] ». Elle semble rejoindre ici la vision du documentaire de René Farabet, selon laquelle la forme doit dépendre de la matière sonore. Les sons extrais du réel, les enregistrements en extérieur, ne doivent pas avoir unique objectif d'illustrer l'émission. Celle-ci doit être modelée en fonction d'eux. Kaye Mortley propose l'utilisation du terme « documentaire de

42. Brochure *l'Atelier de création radiophonique*, plaquette de seize pages présentant l'ACR en trois langues pour le Prix Ondas 1982. Consultable à l'Institut national de l'audiovisuel.
43. Entretien avec Kaye Mortley, le 12 mars 2019.
44. *Ibid.*

création », qu'elle emploie « un peu faute de mieux[45] » car elle ne sait pas vraiment « comment nommer cette forme hybride qui glisse entre le réel, l'imaginaire[46]».

> Pour moi, un documentaire de création crée un univers, il impose ses propres lois, il possède sa propre logique... Il ne se contente pas de reproduire ou simplement de commenter le monde réel. Il fait appel à l'imaginaire à travers la perception d'un auteur et sa façon d'entendre le monde. Par le son. […] C'est difficile dans le cas de l'*Atelier*. Les protagonistes ont beau être des gens "réels" ou "spécialistes"... Mais c'est l'importance attribuée à l'écriture sonore qui différencie ces émissions d'un documentaire "classique". Et cette écriture sonore est basée sur, élaborée à partir d'une matière sonore, un corpus d'enregistrements - pas à partir d'un texte écrit qui préexiste à la production[47].

Une fois de plus, le documentaire apparaît ici comme une émission élaborée « à partir d'une matière sonore ». Le réel ne doit pas apparaître comme le moyen d'illustrer une émission écrite au préalable. Ce genre radiophonique correspond à la création d'un monde, d'un univers. Ce qui, selon Kaye Mortley, pourrait faire de l'ensemble des émissions de l'ACR des documentaires : « Si on tire un peu sur la corde, on pourrait dire ça. C'est du réel. À l'*Atelier* il y a toujours eu la volonté de créer un univers, même si l'émission a été entièrement enregistrée dans un studio[48] ». Dans une certaine mesure, l'ensemble des émissions de l'ACR disent quelque chose du réel, ce qui pourrait faire d'elles des documentaires. Pour établir la place du genre documentaire au sein de l'émission, il semble cependant indispensable de dissocier les émissions de fiction, qui sont par ailleurs diffusées par l'ACR, mais qui ne sont pas produites par l'équipe de l'*Atelier*, ainsi que les compositions musicales, qui ne correspondent pas aux caractéristiques propres aux documentaires.

La place du genre documentaire : une popularité variable

La part de documentaires diffusés dans l'*Atelier de création radiophonique* varie au cours de sa période de diffusion. Analyser la répartition des différents genres diffusés dans les émissions de création radiophonique est également apparu comme une préoccupation de la direction de France Culture. Le 19 février 1979, une note adressée au directeur de France Culture Yves Jaigu répertorie les différents genres diffusés au sein de l'ensemble des

45. Entretien avec Kaye Mortley, le 12 mars 2019.
46. *Ibid.*
47. *Ibid.*
48. *Ibid.*

« créations radiophoniques »[49]. Cette note, rédigée par le Service de production des Émissions dramatiques de France Culture, répertorie en pourcentage la part des documentaires présents dans les émissions de créations radiophoniques parmi les autres genres sur trois années consécutives. En 1976, on compte 4,2% de documentaires, en 1977, 12,2% et en 1978 7,3%, ce qui correspond à une hausse importante de la part de documentaires entre 1976 et 1977, puis à une baisse en 1977 et 1978. Il est cependant difficile d'utiliser ces chiffres sans connaître la définition utilisée par le service de production des Émissions dramatiques pour les termes « documentaires » et « créations radiophoniques ». Ces statistiques placent les documentaires après les adaptations (1976, 24,1% ; 1977, 23,9% ; 1978, 34,2%) et après le théâtre de Répertoire (1976, 29% ; 1977, 17,4% ; 1978, 19,7%). Le documentaire apparaît ici comme encore largement moins représenté que le théâtre ou la littérature dans la création radiophonique de la fin des années 1970. Si ces quelques éléments permettent d'évaluer la part de documentaires dans la création radiophonique, il apparaît nécessaire d'établir une analyse plus poussée à partir d'un échantillonnage d'émissions de l'*Atelier de création radiophonique*.

Cet échantillonnage a été constitué des émissions de l'ACR diffusées pendant deux mois par saison, ces deux mois étant situés à six mois d'intervalle, tous les trois ans[50]. Cela représente un nombre d'émissions allant de six à neuf tous les trois ans et donc un total de 92 émissions diffusées entre 1969 et 2001. Sur ces 92 émissions, nous avons cherché à définir lesquelles pouvaient être considérées comme appartenant au genre documentaire. À l'écoute des émissions de l'ACR et dans le cadre de cette analyse, ont été considérés comme documentaires les émissions qui ne sont ni des compositions musicales, ni des fictions, lectures, ou adaptations théâtrales. Pour que l'émission soit considérée comme documentaire, elle doit comporter un assemblage de divers types de sons, qu'ils soient extraits musicaux, cinématographiques ou théâtraux, archives, sons enregistrés en extérieur, lectures ou encore extraits d'entretiens. Elle ne peut pas être constituée que de l'un de ces types de sons, ce qui ferait d'elle une émission d'un autre genre radiophonique. Si elle n'est composée que d'extraits musicaux, elle devient composition musicale, si elle n'est composée que d'archives, c'est une émission d'archives, si il n'y a qu'un entretien, c'est un grand entretien,

49. « Note pour Monsieur Yves Jaigu, directeur de France-Culture » rédigée par le Service de production des Émissions dramatiques, datant du 19 février 1979. Note disponible aux Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine. Fonds 19940737/7, dossier n°2, « Bilans, études et sondages 1977-1984 », Voir annexe VI, p. 194.
50. Lorsque les mois échantillonnés étaient ceux de juillet ou août, ceux-ci ont été remplacé par le mois précédent ou suivant afin de ne pas fausser l'étude par un nombre d'émissions trop faible.

s'il n'y a que des lectures exécutées par des comédiens, c'est une adaptation de texte. La réalisation doit être pensée comme une émission unique et cohérente, et ne peut être uniquement la juxtaposition de plusieurs formats différents, comme c'était le cas lors des premières émissions de l'ACR[51]. Pour finir, il est nécessaire que l'émission constituée à partir de sons du réel ait un propos, un point de vue, ou ne serait-ce qu'un sujet, ce qui différencierait le documentaire d'une sorte de paysage sonore qui n'aurait pour objectif que de capturer le son d'un espace défini, ou encore d'une composition musicale constituée de sons du réel. Ces caractéristiques ont permis d'établir une évolution du nombre de documentaires diffusés au sein de l'ACR entre 1969 et 2001.

Nous avons donc constitué un tableau répertoriant l'ensemble des émissions de notre échantillonnage et déterminant si celles-ci appartiennent au genre documentaire[52]. De ce tableau est né un diagramme aidant à établir une évolution de cette part des documentaires diffusés dans l'ACR[53]. D'après ces documents, il est possible de noter l'absence de documentaires parmi les émissions de notre échantillonnage avant 1972. Les émissions rencontrées avant 1972 ne correspondent pas aux caractéristiques propres aux émissions documentaires. Ceux-ci peuvent être des « microprogrammes » évoqués par Alain Trutat[54], émissions qui juxtaposent plusieurs formats, des adaptations théâtrales, compositions musicales ou encore grands entretiens. Les quelques émissions rencontrées qui pourraient être apparentées au genre documentaire avant 1972 tiennent plutôt du reportage, comme c'est le cas pour l'émission intitulée « Spécial Biennale : 5e émission : Amougies sur pop »[55]. La différence entre le documentaire et le reportage résidant dans le fait que le documentaire assume un point du vue d'auteur, une subjectivité, alors que le reportage prône une forme d'objectivité. Un autre élément qui différencierait le documentaire du reportage pourrait provenir du fait que le documentariste prépare ses entretiens en amont et choisit précisément ses intervenants là où le reporter se rend sur un lieu pour collecter des informations, sans avoir envisagé la construction de l'émission en amont. D'une durée de trois heures, « Amougies sur Pop » consacre une heure à une émission enregistrée sur les lieux du Festival

51. Programme de l'émission du 12 octobre 1969 intitulée « Spécial Biennale 69 ». Archives papier de l'*Atelier de création radiophonique* disponibles aux Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine, 20170105/1, saison 1969-1970, Chemise orange « n°1, 5/10/1969 au n°39, 5/7/1970 ». Voir annexe III, p. 190.
52. Voir annexe VII, p. 195-196.
53. Voir annexe VIII, p. 197.
54. Jean Tardieu, Alain Trutat, « Pour un Atelier de création radiophonique – projet », proposition de Jean Tardieu et Alain Trutat rédigée le 24 avril 1968, publiée dans Roger Pradalié, Robert Prot, dossier « Jean Tardieu et la radio », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion* n°48, mars-mai 1996, p. 149-153.
55. « Spécial Biennale : 5e émission : Amougies sur pop », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Colette Garrigues, France Culture, 9 novembre 1969, 178 min.

Actuel, organisé du 24 au 29 octobre 1969 à Amougies, en Belgique. Colette Garrigues et René Farabet interrogent les habitants du village d'Amougies et les festivaliers, ainsi que le galeriste Michael Sonnabend sur son lieu de travail à Paris. L'émission donne à entendre les questions des producteurs, le montage n'est pas aussi travaillé qu'il peut l'être dans l'ACR les années suivantes, les enregistrements se concentrent sur deux lieux seulement, et l'émission entretient un lien fort avec l'actualité, ce qui fait ressembler cette émission à un reportage plus qu'à un documentaire de création au sens où l'entendent les producteurs de l'ACR. Il est néanmoins probable que l'*Atelier de création radiophonique* ait diffusé des documentaires avant 1972, mais que nous n'ayons pas rencontré ceux-ci à travers notre échantillonnage.

La part de documentaires diffusés dans l'ACR fluctue selon les saisons de diffusion. Sur la période allant de 1972 à 1974, on dénombre cinq documentaires sur un total de neuf émissions, tandis que sur les années 1975-1977, le nombre de documentaires s'élève à huit sur les neuf émissions diffusées, ce qui permet de conclure à une franche augmentation du nombre de documentaires diffusés au milieu des années 1970. Cela rejoint ainsi la note du Service de production des Émissions dramatiques adressée à Yves Jaigu en 1979[56], selon laquelle il existe une nette hausse du pourcentage de documentaires diffusé dans l'ensemble des émissions de création radiophonique de la chaîne en 1977. En 1978, selon cette même note, le pourcentage de documentaire connaît néanmoins une légère diminution. D'après notre diagramme, la part des documentaires diffusés dans l'ACR diminue effectivement à partir de 1977, puisque l'on dénombre cinq documentaires pour huit émissions diffusées entre 1978 et 1980. L'*Atelier de création radiophonique* apparaît comme accordant une part relativement élevée au documentaire dans les années 1970, avec une hausse importante au milieu de la période, entre 1975 et 1977.

Dans les années 1980, la part de documentaires diffusés dans l'ACR connaît une oscillation mais reste globalement élevée. Le taux le plus élevé se situe au début de la période, puisque l'on dénombre sept documentaires sur huit émissions diffusées entre 1981 et 1983. Ce taux tombe à cinq documentaires sur huit émissions entre 1984 et 1986 et connaît à nouveau une légère augmentation sur la période 1987-1989 pour atteindre sept documentaires

56. « Note pour Monsieur Yves Jaigu, directeur de France-Culture » rédigée par le Service de production des Émissions dramatiques, datant du 19 février 1979. Note contenue dans le dossier n°2, « Bilans, études et sondages 1977-1984 », Fonds 19940737/7, Archives Nationales, Site de Pierrefitte-sur-Seine. Voir annexe VI, p. 194.

sur neuf émissions. C'est à partir du début des années 1990 que le taux de documentaires connaît une diminution significative, notamment entre 1990 et 1992, ou les documentaires sont au nombre de trois sur les neuf émissions diffusées au cours de la période. Le nombre de documentaires diffusés augmente progressivement par la suite et reste stable à la fin de la période de diffusion de l'ACR. Celui-ci atteint tout d'abord le nombre de quatre sur les six émissions diffusées entre 1993 et 1995 puis il reste stable entre 1996 et 2001, période lors de laquelle on dénombre six documentaires pour huit émissions diffusées. D'après notre échantillonnage, la part de documentaires diffusés au sein de l'ACR apparaît comme particulièrement importante au tout début des années 1980 et reste globalement élevée au cours de la décennie. Au début des années 1990, ce taux diminue franchement puis augmente à nouveau progressivement par la suite. Cette forte diminution du nombre de documentaires diffusés entre 1990 et 1992 pourrait s'expliquer par une tendance qui a touché le milieu de la création radiophonique à partir des années 1990, qui est liée à la musique électroacoustique et acousmatique.

Selon la productrice Kaye Mortley[57], la tendance de l'art acoustique a touché l'*Atelier de création radiophonique* au cours des années 1990, transformant les émissions et diminuant éventuellement la part de documentaires, alors supplantés par des compositions musicales. Le producteur Christian Rosset mentionne également avoir commencé à travailler au Groupe de Recherches Musicales à partir des années 1990, et être devenu à ce moment-là un « électroacousticien » et un « musicien concret »[58]. Il est également possible de retracer quelques mouvements de cet intérêt naissant pour l'art acoustique grâce à certains évènements, tel que la création du Festival Présences en 1991 par Les Concerts de Radio France et consacré à la musique contemporaine et à la création[59], mais aussi à la naissance du Festival international d'art acousmatique créé par l'organisation Futura en 1992 à Crest dans la Drôme[60], ou encore la naissance de l'Institut international de musique électroacoustique de Bourges en 1994[61], et sa reconnaissance en tant que « Centre national de création musicale »

57. Entretien avec Kaye Mortley, le 12 mars 2019.
58. Entretien avec Christian Rosset, le 17 janvier 2019. Voir annexe I, p. 167-177.
59. « Un Festival Présences incertain », Bruno Serrou, *La Croix*, 25 février 2000 [en ligne, https://www.la-croix.com/Archives/2000-02-25/Un-Festival-Presences-incertain-_NP_-2000-02-25-102792, consulté le 14 mai 2019].
60. Site de l'édition 2007 du Festival Futura [en ligne, http://festivalfutura.fr/index2.html, consulté le 14 mai 2019].
61. Le Groupe de musique expérimentale de Bourges (GMEB) créé en 1970 devient Institut international de musique expérimentale de Bourges en 1997. Site du Pôle Région Centre-Val de Loire Musiques Actuelles [en

par le ministère de la Culture en 1997. Il est possible de noter un véritable intérêt pour l'art acoustique dans les milieux de la musique et de la création radiophonique au cours des années 1990, ce qui pourrait expliquer la part plus faible de documentaires diffusés au sein de l'*Atelier de création radiophonique* à cette période.

Le documentaire radiophonique est un genre qui possède des spécificités propres. S'il dépend de caractéristiques formelles qui permettent de forger sa définition, il existe également certains éléments qui font de lui un genre bien spécifique. Parmi eux, quelques éléments propres au son et à l'absence d'image, ainsi qu'à la voix radiophonique, à son timbre, sa texture, au fait qu'elle peut dévoiler l'identité et le vécu d'une personne. Ce genre spécifique, arrivé après la Seconde Guerre mondiale sur les ondes, n'a pas toujours occupé la même place au sein de la programmation. Ce n'est qu'à partir de la fin des années 1960, que le genre s'installe plus confortablement sur les radios du service public. L'*Atelier de création radiophonique* apparaît comme un lieu privilégié pour le développement de ce genre. Dans cette émission, les producteurs peinent néanmoins à employer ce terme, tant leurs émissions semblent chercher perpétuellement à s'extraire des catégories et des caractéristiques qui leur sont fixées. Le documentaire semble néanmoins avoir une évolution propre au sein de l'ACR, lui-même influencé par des courants extérieurs qui infusent les émissions. Il est néanmoins possible de considérer que certaines caractéristiques sont propres à l'ensemble des documentaires diffusés dans l'*Atelier de création radiophonique*.

---

ligne, http://fracama.org/annuaire/view/308/institut-international-des-musiques-lectroacoustiques, consulté le 14 mai 2019].

CHAPITRE 5
LE DOCUMENTAIRE RADIOPHONIQUE DANS L'ACR, UN OBJET HYBRIDE

Si l'on considère l'ensemble des documentaires diffusés par l'*Atelier de création radiophonique* entre 1969 et 2001, la première remarque qui vient à l'esprit, c'est l'éclectisme du corpus. Au premier abord, il semble difficile de parvenir à la fois à une définition qui engloberait l'ensemble des œuvres diffusées dans l'ACR, et à une série de spécificités qui pourraient les réunir. En partant tout d'abord d'une définition formulée par Christophe Deleu, il s'agit ici de chercher à faire émerger quelques spécificités propres aux différents documentaires diffusés dans l'ACR, afin de tenter de les réunir en un ensemble cohérent défini par des caractéristiques communes.

I. Le documentaire de type poétique, une définition adéquate et utile

Les créations sonores diffusées par l'ACR peuvent être qualifiées par un terme précis, celui de « documentaire de type poétique ». Pour définir cet objet, il convient de reprendre la typologie présentée par Christophe Deleu dans *Le documentaire radiophonique*. Dans son ouvrage, l'auteur distingue quatre types de documentaires : le documentaire d'interaction, le documentaire d'observation, le documentaire fiction et enfin le documentaire poétique[1]. C'est ce dernier type de documentaires qui est majoritairement diffusé par l'ACR. Selon Christophe Deleu[2], les caractéristiques du documentaire de type poétique sont les suivantes : absence de dénomination et autonomie des sons, hétérogénéité de la matière sonore, multiplicité des procédés de narration, présence d'une réflexion sur la forme. Dans le documentaire poétique, qui devient « objet sonore à part entière[3] », la constitution de véritables univers sonores et la présence des visées esthétiques sont essentielles. D'après

1. Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique,* Paris, Éditions L'Harmattan/Ina, 2013, 262 p.
2. *Ibid.*, p. 167-172.
3. *Ibid.* p. 171.

Christophe Deleu[4], L'*Atelier de création radiophonique* apparaît comme la première émission radiophonique à diffuser régulièrement des documentaires de type poétique.

Absence de dénomination des sons

L'une des caractéristiques premières de ce type de documentaire est « l'absence de dénomination des sons[5] ». Contrairement aux documentaires d'interaction par exemple, les sons d'un documentaire de type poétique ne sont pas toujours introduits par l'auteur et l'on ne connaît pas toujours l'identité du locuteur. Dans l'ensemble des émissions étudiées ici, le nom des personnes interrogées au sein du documentaire n'est quasiment jamais mentionné, mis à part dans le générique. Dans tout autre type de documentaire mis à part peut-être le documentaire fiction dont le statut est particulier, le nom des intervenants interrogés au cours de l'émission est toujours mentionné. En général, on monte le début de l'intervention sélectionnée et on place entre deux phrases un enregistrement du producteur ou d'une autre voix, lisant le nom de la personne pour qu'elle soit clairement identifiable par les auditeurs. Au sein de l'*Atelier de création radiophonique*, aucun des sons utilisés n'est présenté. Dans la majorité des cas, les personnes interrogées ne sont pas mentionnées au cours de l'émission. Au cours du générique sont cités le nom de l'émission, celui du ou des producteurs, du groupe de réalisation au sein duquel se trouvent souvent les noms de l'ensemble de l'équipe, puis, introduits par un simple « avec : », les noms des personnes interrogées, artistes, spécialistes ou anonymes, et le nom des comédiens qui ont lu les textes.

L'émission « Le chant des saisons (Finlande)[6] » a été diffusée le 23 mars 1986. Elle a été produite par Barbro Holmberg. Son groupe de réalisation est constitué de Philippe Bouillette, Annie Delers, Éric Duval, Georges Tho. L'émission recueille la parole d'artistes finlandais qui parlent notamment de leur rapport à leur pays d'origine et à la nature. L'émission commence avec un air musical du compositeur Einojuhani Rautavaara. Au dessus de la musique nous parvient la voix du compositeur, qui évoque en quoi la nature a été importante dans son travail de composition. Il compare la musique qu'il compose à un organisme vivant indépendant, qu'il aiderait à se développer[7]. À la treizième minute, la

4. Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique, op. cit.,*p. 166.
5. *Ibid.,* p.167.
6. « Le chant des saisons (Finlande), *Atelier de création radiophonique*, Barbro Holmberg, 23 mars 1986, France Culture, 117 min.
7. « Je veux que ma musique soit la nature ». *Ibid*., autour de 10 min.

musique et l'entretien s'interrompent, et l'on entend ce qui semble être le bruit d'un atelier. L'émission donne à entendre des bruits de scie, de bouts de bois que l'on manipule, un air de musique en arrière plan comme provenant d'une radio, des bruits de pas. Au-dessus de ces bruits d'atelier, un texte est lu par une voix française ayant un accent finnois. Puis, suit un extrait d'entretien avec quelqu'un qui parle du travail de Kain Taper, sculpteur. L'entretien est en finnois avec une traduction française au-dessus. La personne interrogée explique les raisons pour lesquelles Kain Taper sculpte le bois et mentionne son goût pour les formes simples et primitives. Le nom de la personne interrogée n'est pas cité. De ce fait, on ne sait pas vraiment si c'est Kain Taper lui-même qui parle, ou s'il s'agit de quelqu'un qui parle du sculpteur.

Cette séquence est représentative de l'absence de dénomination des sons présente dans l'ensemble des émissions de l'ACR. Les sons que l'on entend ne sont à aucun moment décrits par le producteur ou la productrice, et les personnes interrogées jamais nommées. Les sons sont évocateurs, et ne doivent en aucun cas nécessiter une explication de la part de l'équipe de production. Cette spécificité distingue ce type d'émissions de quelque chose qui s'approcherait d'un documentaire de type journalistique ou encore d'un reportage, où il serait plus commun d'entendre le producteur nommer les personnes interrogées et décrire ce qu'il voit dans le but de guider l'auditeur. Dans un documentaire de type poétique, l'auditeur n'est pas guidé. Bien au contraire, il est souvent laissé face à une émission qui lui donne peu de clé pour la comprendre.

Hétérogénéité de la matière sonore

Le documentaire de type poétique possèderait comme autre caractéristique celle de « l'hétérogénéité de la matière sonore[8] ». Une place importante y est accordée aux sons non vocaux. Ces documentaires peuvent être composés de divers sons, tels que des extraits d'entretiens évidemment, mais aussi des lectures de textes par des comédiens, des extraits musicaux, cinématographiques ou théâtraux, des archives, et toutes sortes d'autres sons. Dans l'ensemble des documentaires diffusés dans l'ACR, ceux-ci sont caractérisés par une grande diversité dans les sons utilisés.

8. *Ibid.,* p. 170.

Le documentaire intitulé « Cow-Boys ou le retour en Amérique du Nord par le détroit de Béring[9] » produit par Kaye Mortley en est un exemple. L'émission démarre par des bruits de gouttes d'eau qui tombent. Puis, la voix de Kaye Mortley énumère des mots en lien avec le rodéo : « Bandana. Buffalo. Corral… ». Une voix d'homme arrive par dessus la sienne, il semble décrire les vêtements portés par les cavaliers lors des spectacles de rodéo.

> Le cow-boy aime bien avoir de belles choses si possible, alors on rajoute des conchos en bronze par exemple ou en nickel, tout dépend, ceux-là sont en bronze. Alors ça, c'est un modèle qui est assez moderne parce qu'on a mis une fermeture éclair par dessus. C'est très pratique et en plus ça moule beaucoup plus la jambe. Voilà un holster, alors c'est un holster classique pour mettre un Colt 45. C'est ce modèle qu'on voit dans tous les westerns…

La voix s'éloigne, on entend des cliquetis métalliques, comme si l'homme cherchait quelque chose. « Et puis ça, voilà, des boucles typiques américaines. Des boucles de rodéo. » Directement après cette phrase, on peut alors entendre le son d'un spectacle de rodéo : grille qui s'ouvre brutalement, éclats de voix, un homme dit « Go go go… », les cris du public, le son du *buzzer*, puis de nouveaux les cris du public. Le son du rodéo s'interrompt brutalement et l'on entend la voix de Kaye Mortley, à blanc : « I have never been to a rodeo and perhaps I will never go to one. I have never been to Cheyenne or to Wyoming and probably never will go there[10] ». Puis commence la lecture de ce qui semble être une lettre par une voix masculine. Cette lettre semble adressée à Kaye Mortley, elle-même originaire d'Australie. Par intermittence, on entend derrière cette voix des bruits du spectacle de rodéo et des éclats de voix.

> Et, vous me comprendrez, s'il est vrai, comme je crois bien vous l'avoir entendu dire, que vous même n'avez de votre vie posé le pied sur le continent américain. Aussi, pour moi est-ce une très belle chose de penser que votre pays n'est pas les Etats-Unis, comme je l'ai cru d'abord, quand vous arriviez l'autre jour tenant dans vos bras ces cartons pleins de bobines et de papier, avec tous les bruits et toutes les images de notre rodéo, mais, en vérité, l'Australie. Et je ne veux pas dire que, partant d'ici, ou nous sommes, vous et moi, en ce moment, dans cet endroit du monde qu'on appelle Paris, pour aller dans le Wyoming, le plus court chemin serait l'Australie. Mais je veux dire que l'Australie en effet pour moi, au plus court, m'amène à Châteaubriand, et à ses mémoires d'Outre-tombe, qui sont mon véritable guide, ou si vous voulez mon bréviaire, dans ce

9. « Cow-Boys ou le retour en Amérique du Nord par le détroit de Béring », *Atelier de création radiophonique*, Kaye Mortley, 22 novembre 1981, France Culture, 132 min.
10. « Je n'ai jamais assisté à un rodéo, et peut-être que je n'y assisterai jamais. Je n'ai jamais été à Cheyenne ou dans le Wyoming et je n'irai probablement jamais là-bas », « Cow-Boys ou le retour en Amérique du Nord par le détroit de Béring », *Atelier de création radiophonique*, Kaye Mortley, 22 novembre 1981, France Culture, 132 min.

voyage que j'ai entrepris, que j'appelle le retour en Amérique du Nord par le Détroit de Béring.

À la fin de cette lecture, l'auditeur entend à nouveau des éclats de voix qui parlent en anglais, des bruits de cloches, le son du *buzzer* qui revient plusieurs fois, des coups de feu. Dans ce début d'émission, qui représente approximativement les cinq premières minutes du documentaire, les sons apparaissent comme étant très variés. On peut ainsi entendre la voix enregistrée de la productrice, une lettre lue, un extrait d'entretien enregistré avec le son de la pièce, qui permet de contextualiser ses paroles et de créer des ambiances sonores, ainsi que des sons enregistrés spécifiquement pour avoir les bruits caractéristiques du rodéo. Le bruit du *buzzer* revient à plusieurs reprises, et permet ainsi de rythmer l'émission comme il rythme le spectacle de rodéo. Souvent, des sons ou des paroles spécifiques reviennent tout au long d'une émission, comme une petite virgule. Par la suite, le documentaire est également constitué d'autres sons, extraits musicaux ou archives. Cette matière sonore, composés d'éléments très divers, permet de créer des univers sonores, une autre caractéristique importante pour le documentaire de type poétique.

Univers sonores et visées esthétiques

Le documentaire de type poétique possède certaines caractéristiques formelles : absence de dénomination des sons, hétérogénéité de la matière sonore, multiplicité des procédés de narration. Ce qui fait véritablement du documentaire de type poétique un objet à part entière, un objet propre, une œuvre, c'est l'attention que l'on accorde à sa forme. Le documentaire diffusé dans l'ACR est un documentaire dont l'une des visées principales est esthétique. Mais cette attention accordée à la forme est évidemment liée au fond. C'est un monde, un univers sonore tout entier qu'il s'agit de créer. L'équipe de production cherche à fabriquer un univers grâce aux sons, d'où la nécessité d'avoir recours à des ambiances sonores. Pour définir son travail, Kaye Mortley utilise « un peu faute de mieux[11] », le terme de « documentaire de création[12]». Ce terme semble également pouvoir être utilisé pour qualifier la plupart des œuvres diffusées dans l'*Atelier de création radiophonique*. Pour évoquer les spécificités des documentaires de création, la productrice mentionne la présence d'univers sonores.

11. Entretien avec Kaye Mortley, le 12 mars 2019.
12. *Ibid.*

> Pour moi, un documentaire de création crée un univers, il impose ses propres lois, il possède sa propre logique... Il ne se contente pas de reproduire ou simplement de commenter le monde réel. Il fait appel à l'imaginaire à travers la perception d'un auteur et sa façon d'entendre le monde. Par le son[13].

Avec cette définition, Kaye Mortley éloigne le documentaire de création d'autres formes de documentaires, qui peuvent être de type narratif ou journalistique, ou encore d'observation. Ces types de documentaires ont plutôt pour objectif de commenter, d'expliquer un sujet, ou encore de donner à entendre des témoignages pour illustrer une question. Ce n'est pas le cas du documentaire de création qui, lui, n'a réellement pour objectif que de créer. Si cet aspect spécifique l'éloigne du statut de format médiatique, dont l'objectif serait d'être vecteur d'informations, il le rapproche du statut d'œuvre d'art, puisqu'une œuvre est unique, et ne répond à aucune autre loi que celles qui sont créées par elle-même. Tout comme l'œuvre d'art, le documentaire de création crée ainsi un univers en soi, avec ses lois, sa logique. Celui-ci cherche néanmoins à faire appel à l'imaginaire de l'auditeur, et se doit donc de créer des ambiances sonores.

Le premier janvier 1978 est diffusée pour la première fois dans *l'Atelier de création radiophonique* l'émission intitulée « L'ai-je bien descendu, l'avons-nous bien monté[14] ? ». Production collective de l'ACR, produite par René Farabet, Andrew Orr, Jean-Marc Fombonne, Jean-Loup Rivière et réalisée par l'ensemble de l'équipe de l'ACR, l'émission dure 2 h 20 lors de sa première diffusion. Elle est montée à nouveau en 1979 et réduite à une heure afin de pouvoir la présenter au Prix Italia. L'émission, qui traite du genre du music-hall, apparaît comme un bon exemple du pouvoir évocateur que peuvent avoir certains documentaires. En tentant de créer un « spectacle sonore[15] », l'équipe a cherché à transmettre la brillance, la gaieté et la profusion de plumes du music-hall par le biais du son.

> Je voudrais terminer par l'extrait d'un programme ludique – frivole et sérieux à la fois : *L'ai-je bien descendu ? L'avons-nous bien monté ?* – un programme en marge du music-hall. Ce genre théâtral y est analysé, démonté, monté, métaphorisé… Moins d'ailleurs au terme d'une approche frontale (face à la scène) que de biais, à partir des coulisses, du sous-sol, des loges, de la cabine de régie, etc… Et au sein d'un grand nombre des temples parisiens de ce type de *show*, avec leurs rumeurs (croisement de

13. Entretien avec Kaye Mortley, le 12 mars 2019.
14. « L'ai-je bien descendu, l'avons-nous bien monté ? », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Jean-Marc Fombonne, Andrew Orr, Jean-Loup Rivière, France Culture, 1er janvier 1978, 140 min.
15. René Farabet, entretien avec Claire Viret précédant la rediffusion de 1986 de « L'ai-je bien descendu, l'avons-nous bien monté ? ». « L'ai-je bien descendu, l'avons-nous bien monté ? », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Jean-Marc Fombonne, Andrew Orr, Jean-Loup Rivière, France Culture, 19 septembre 1986, 60 min.

musiques, chansons, danses, bruits, paroles d'artistes et d'artisans du spectacle, sons de répétition, de représentation, etc.). Un fouillis sonore organisé[16] !

Ici René Farabet explique quelle a été la démarche suivie pour fabriquer cette émission. Il a été question de traiter du sujet du music-hall, en approchant ce genre théâtral par ses zones d'ombres, par ce qu'on ne voit pas en tant que spectateur, coulisses, sous-sol, loges, ou encore cabines de régie. Ce sont surtout les « rumeurs » évoquées, qui nous intéressent ici, ainsi que ce que René Farabet qualifie de « fouillis sonore organisé ». Pour s'emparer de ce sujet, l'équipe a cherché à créer de nombreuses ambiances sonores afin d'immerger le spectateur dans le monde du music-hall. René Farabet évoque ici les divers matériaux sonores qui ont été utilisés pour fabriquer cette émission. Il évoque des extraits musicaux, des chansons, des bruits, des paroles d'artistes et d'artisans du spectacle, des sons de répétitions et de représentations. Tous ces matériaux sonores permettent de transmettre l'atmosphère du music-hall. Entre les extraits de divers entretiens, on donne à entendre à l'auditeur des bruits caractéristiques qui renvoient à une atmosphère de fête, de spectacle, de sorties, des sons qui renvoient au music-hall et stimulent l'imaginaire de l'auditeur. On peut ainsi entendre le bruit d'une bouteille qui cogne contre un verre, un bruit de liquide et de mousse, puis un coup de grosse caisse sur une batterie. On entend par la suite une série de personnes qui se disent « Bonsoir » en s'embrassant puis des rires et des échanges dans des langues étrangères[17]. Un peu plus tard, on peut entendre des rires féminins, une voix criant « Les filles ! », des rires qui s'éloignent, des bruits de douches, des éclats de voix au loin[18]. Tous ces sons, qui ne transmettent pas véritablement d'explication comme pourrait le faire une parole, véhiculent néanmoins des informations et surtout des atmosphères. C'est en partie grâce à cela qu'il est possible de dire du documentaire de création qu'il crée un univers.

Ces deux définitions de « documentaire de type poétique » et de « documentaire de création » se complètent. La première, formulée par un chercheur en sciences de l'information et de la communication, propose une classification précise des caractéristiques propres à ce type de documentaires. Elle permet de réunir dans un même ensemble un grand nombre d'émissions diverses. La seconde définition, formulée par une productrice, témoigne d'une approche différente. Si les caractéristiques énoncées y sont moins précises, elle fait

16. René Farabet, « À l'ombre du réel », textes du colloque « *Atelier de création radiophonique* (1969-2001) : la part des écrivains », oct. 2018 [en ligne, http://komodo21.fr/a-lombre-reel/, consulté le 17 mai 2019].
17. « L'ai-je bien descendu, l'avons-nous bien monté ? », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Jean-Marc Fombonne, Andrew Orr, Jean-Loup Rivière, France Culture, 19 septembre 1986, autour de 16 min.
18. *Ibid.,* autour de 28 min.

tendre l'objet documentaire vers le statut d'œuvre, auquel il est plus difficile d'accoler des caractéristiques précises, puisque l'objet semble toujours déborder sa définition.

II. Un montage créatif

Pour le documentaire radiophonique comme pour tout format audiovisuel, le montage apparaît comme une étape essentielle dans le processus de fabrication. Plus l'attention portée à l'aspect formel de l'objet est grande, plus l'étape du montage sera minutieuse. C'est pourquoi le montage apparaît comme une étape aussi importante à l'*Atelier de création radiophonique*.

L'*Atelier*, ou « le summum du montage[19] »

L'équipe de l'*Atelier de création radiophonique* accorde un soin précis et minutieux à l'étape du montage des émissions, sur lequel elle passe parfois de très nombreuses heures.

> L'*Atelier de création* c'était le summum du montage, du montage précis et pas du tout un genre de nettoyage de paroles, c'était une construction ou une reconstruction parfois des paroles. Quand je suis arrivée, l'*Atelier de création* durait plus de deux heures, donc c'était toujours quelque chose de penser, de trouver les rythmes, et à l'intérieur même de la parole. Le montage, on y passait parfois nuit et jour[20].

Marie-Ange Garrandeau, assistante puis chargée de réalisation à l'ACR, évoque ici les spécificités du travail de montage au sein de cette émission. À l'ACR, il ne s'agit pas d'éclaircir les entretiens, de les rendre plus nets et donc plus facile à écouter, comme cela peut être le cas dans d'autres émissions. La matière sonore est comme sculptée au montage, c'est ce que Marie-Ange Garrandeau qualifie de « reconstruction […] des paroles ». Il s'agit véritablement de bâtir quelque chose à partir de la matière sonore. Il s'agit donc de penser aux rythmes et à la musicalité qui se trouvent dans les sons. Le montage, étape extrêmement importante pour la fabrication des émissions de l'ACR, est orchestré avec une grande minutie. C'est ce qu'explique Andrew Orr lorsqu'il évoque son arrivée à l'*Atelier de création radiophonique.*

19. Entretien avec Marie-Ange Garrandeau, le 28 février 2019. Voir annexe II, p. 179-189.
20. *Ibid.*

> J'ai passé un moment tout à fait extraordinaire pendant deux mois avec Janine [Antoine] derrière son Belin, René [Farabet] assis à sa table, et je les ai regardé travailler et ça a été un cours tout à fait extraordinaire pour apprendre comment construire. […] Après le mix, après le travail avec Marcel [Grenier], la direction de comédiens faite par René, tout ça j'aspire, j'aspire, et j'espère m'en souvenir, et on arrive à la fin, le samedi soir, on va diner dans un restaurant chinois je crois Avenue de Versailles, Alain [Trutat] nous rejoint, on retourne à la 128 vers 21h30, l'émission faisait trois heures sept. Il fallait la ramener à trois heures. On a donc écouté les trois heures sept, et on a ensuite coupé sept minutes, mais à la syllabe, à la respiration, et dans un travail collectif[21].

Andrew Orr se souvient ici de la première émission pour laquelle il a travaillé à l'ACR, « Irish Stew[22] », diffusée en 1972. Pour sa première émission, il a d'abord observé longuement Janine Antoine et René Farabet pour apprendre leur travail. Les sept minutes qui ont été coupées de cette émission l'ont été « à la syllabe, à la respiration ». À travers ce témoignage, ce sont la précision et la minutie du travail de montage exécuté à l'ACR qui émergent. C'est également le fait que l'équipe de l'*Atelier de création radiophonique* pouvait passer des heures voire des nuits entières à terminer une émission s'il le fallait. Si c'est à 21 h 30 que l'équipe composée de René Farabet, Janine Antoine, Andrew Orr et Alain Trutat est retournée au studio, qu'il a fallu écouter l'émission en entier et procéder à la suppression des sept minutes ensuite, c'est tard dans la nuit que l'équipe a terminé son émission. D'après les témoignages des différents acteurs de l'équipe[23], c'est une pratique récurrente à l'ACR.

Quelques montages originaux

Le 8 novembre 1970 est diffusée dans l'*Atelier de création radiophonique* l'émission intitulée « Noctivague, noctiluque, Paris, Nyctalope, Noctambule, Paris[24] ». Sur le thème de la nuit à Paris, elle donne à entendre les voix de travailleurs de nuit, de chauffeurs, de personnes sans-abri, d'un maquereau, ou encore de policiers. À la quatrième minute de cette émission, celle-ci donne à entendre un montage très travaillé qui permet l'immersion de l'auditeur dans une atmosphère et un univers propres à la nuit parisienne.

---

21. Captation sonore de la rencontre avec Andrew Orr organisée par l'ADDOR et l'association Zoreilles à la SCAM à Paris, le 6 décembre 2010, autour de 22 min. [en ligne, https://www.addor.org/septieme-rencontreecoute-daddor-282, consulté le 15 mai 2019].
22. « Irish Stew », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Andrew Orr, 21 mai 1972, France Culture, 169 min.
23. Voir les entretiens avec Marie-Ange Garrandeau et Christian Rosset. Annexe I et II, p. 167-189.
24. « Noctivague, Noctiluque, Paris, Nyctalope, Noctambule, Paris », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Colette Garrigues, 8 novembre 1970, France Culture, 170 min.

L'émission donne d'abord à entendre une sirène de police, puis des voix comme enregistrées à travers une radio de police, et à nouveau la même sirène. Par la suite, une voix : « 22 h 02. Départ Gare d'Austerlitz de seize détenus pour Bayonne et de douze détenus pour Lyon. Sans incident ». Une autre voix énonce « L'invitation au voyage, bref. ». Coupée rapidement, l'émission s'enchaîne avec « L'air du Brésilien » de Dario Moreno : « Je suis Brésilien, j'ai de l'or / Et j'arrive de Rio de Janeire / Plus riche aujourd'hui que naguère / Paris je te reviens encore! / Deux fois je suis venu déjà / J'avais de l'or dans ma valise / Des diamants à ma chemise / Combien a duré tout cela ? ». À blanc, une voix masculine énonce les mots : « Confort, politesse, sécurité ». La musique reprend « Six mois de galantes ivresses / Et plus rien, non Paris Paris / En six mois tu m'as tout raflé / Et puis vers ma jeune Amérique / Tu m'as pauvre mélancolique / Délicatement emballé ». La musique s'arrête brutalement. Une seconde voix compte « Donc ça nous fait, euh, quatre. Mais qu'est-ce que j'ai marqué ici ? Ah oui, quatre et quatre, huit et cinq treize, seize, dix-huit, vingt-deux ! » Puis des bruits de pas, assez bas, et la seconde voix : « Ça c'est le chauffeur…». « L'air du Brésilien » revient, c'est le même extrait que précédemment. Ensuite la chanson part en fondu sous la première voix qui réapparaît pour lire un texte « Sous la conduite de notre guide, un accueil des plus chaleureux vous sera réservé dans les cabarets visités, naturellement choisis parmi les plus attrayants… » Apparaît par dessus une voix féminine qui reprend exactement le même texte et se superpose sur la voix masculine : « Un accueil des plus chaleureux vous sera réservé dans les cabarets visités, naturellement choisis parmi les plus attrayants, les plus typiques, les plus en vogue ». Les deux voix poursuivent avec la présentation d'une offre comportant un trajet dans Paris avec guide et chauffeur parmi plusieurs cabarets. Une troisième voix masculine reprend les trois mots du début, « Confort, politesse et sécurité ». La seconde voix réapparaît, et c'est le début d'un entretien plus classique, où la personne explique comment elle est arrivée dans cette entreprise de guides nocturnes. C'est la fin de cette séquence.

Ici, l'émission donne à entendre un montage serré et dense, qui mêle différents types de matériaux sonores : extraits musicaux, lectures, entretiens ou encore des sons aisément identifiables, tels que la sirène de police. Ici, le montage est « cut », cela signifie que l'on passe sans transition d'une séquence à l'autre. Cela donne l'impression de passer d'une séquence à l'autre de manière abrupte et le résultat est haché. Les répétitions de certains sons, la chanson de Dario Moreno, la sirène de police, les quelques mots « confort, politesse, sécurité » par exemple, contribuent à instaurer une atmosphère particulière.

Un autre exemple d'émission permet d'appréhender le travail original de montage exécuté à l'ACR, l'émission « L'ai-je bien descendu, l'avons-nous bien monté ?[25] ». À la trente-troisième minute, un entretien commence dans ce qui semble être le bureau de quelqu'un qui travaille dans le théâtre où se tient un spectacle de music-hall. Le son est enregistré dans une salle close, sans bruit, mis à part une musique de jazz que l'on entend au loin. Un homme commence à parler : « On peut dire que j'ai amené à notre époque le nu moderne. Le spectacle… ». Il est interrompu par une personne qui toque à la porte, il s'exclame : « Oui, oui, oui rentre ! ». La musique qui semblait provenir de loin devient plus forte avec la porte qui s'ouvre. L'homme et la personne qui vient d'entrer parlent bas, on ne peut distinguer le sujet de leur conversation. La porte se ferme, la musique devient lointaine à nouveau. L'homme reprend l'entretien : « Oui, alors au niveau du spectacle… ». L'extrait est coupé ici brutalement, et l'émission s'enchaîne sur le son d'une répétition.

Ici, l'équipe de l'ACR a décidé de ne conserver de cet enregistrement que la partie de l'entretien où l'homme s'interrompt. Un montage plus classique aurait sans doute au contraire conservé les paroles de l'homme interrogé, et supprimé la partie où il est interrompu. Cet extrait est cependant très intéressant pour plusieurs raisons. D'abord, il nous rappelle que ce qui est important à l'*Atelier de création radiophonique* n'est pas forcément le sens de ce qui va être dit, mais plutôt le son, et donc la forme. Deuxièmement, il nous dit surtout que le sens n'est pas forcément contenu par les paroles des intervenants, mais bien plus dans tous les sons qui accompagnent ces paroles. Ici, nous savons que l'entretien se tient dans une pièce fermée, et que de la musique est jouée au loin, il est possible que nous nous situions dans un lieu de spectacle. Il s'agit probablement du bureau de quelqu'un qui travaille dans le théâtre, mais qui a un poste assez haut placé pour avoir son propre bureau, et pour accepter ou non la visite de personnes qui frappent à sa porte. Il pourrait s'agir du directeur du théâtre. En coupant l'extrait ainsi, l'équipe de l'ACR décide que ce que dit cette personne est moins important que les sons qui accompagnent sa parole, et rappelle que plus que les paroles, ce sont les sons qui font sens. C'est pourquoi, si une attention méticuleuse est portée au montage des émissions, le son et son mixage apparaissent également comme des objets très travaillés dans les émissions de l'ACR.

25. « L'ai-je bien descendu, l'avons-nous bien monté ? », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Jean-Marc Fombonne, Andrew Orr, Jean-Loup Rivière, France Culture, 19 septembre 1986, autour de 3 min.

III. Une attention particulière accordée au son

La question du sens que porte le son apparaît comme une préoccupation d'importance pour le fondateur de l'émission, Alain Trutat. L'attention scrupuleuse portée au matériau sonore est présente depuis les débuts de l'émission et était déjà présente dès le projet rédigé par Jean Tardieu et Alain Trutat en 1968. Elle est restée présente tout au long de l'histoire de l'*Atelier de création radiophonique* et s'est concrétisée différemment avec chacun de ses producteurs. Cette attention accordée au son se matérialise à toutes les étapes de la fabrication d'une émission, mais plus particulièrement lors de l'étape du mixage. C'est lors du mixage que l'ensemble des parties préalablement montées sont équilibrées en travaillant sur le niveau des sons, leur égalisation, leur dynamique et leur spatialisation. Les témoignages de différents producteurs se référant selon les cas à la théorie ou à la pratique permettent de montrer en quoi l'attachement au son est l'une des caractéristiques formelles propres au documentaire diffusé dans l'ACR.

Alain Trutat et « la primauté de la matière sur l'esprit[26] »

L'attention accordée au son des émissions diffusées dans l'*Atelier de création radiophonique* peut d'abord être illustrée par l'attachement à l'aspect formel de celles-ci, une question soulevée par Alain Trutat en 1987, alors qu'il était conseiller aux programmes de France Culture.

> Je dirais qu'il y avait quand même une primauté de l'esprit sur la matière – mais que dans certains cas il y pouvait y avoir une primauté de la matière sur l'esprit. J'appelle l'esprit le fond, et la matière la forme, le travail sur le son, etc. Tout ça on essayait de le conjoindre… J'ai toujours pensé que toute parole pouvait être nue, parfaitement nue, et tout ça dépend de son contenu. Et puis que toute parole pouvait être au contraire perturbée, brisée, rompue, mêlée, malaxée, nattée avec une autre parole selon aussi ce que l'on veut exprimer. […] Je pense que tout son a un sens, mais le sens qu'il a vient de son organisation, de son rapport avec le son voisin, avec le son avec lequel on peut le faire cohabiter, auquel on peut le conjoindre[27].

26. Alain Trutat, « Considérer la radio comme un des beaux-arts », interview d'Alain Trutat par Agathe Mella en 1987, colloque intitulé « *Atelier de création radiophonique* (1969-2001) : la part des écrivains », oct. 2018 [en ligne, http://komodo21.fr/radio-consideree-beaux-arts/, consulté le 19 mai 2019].
27. *Ibid.*

Alain Trutat évoque cette manière qu'il y avait à l'ACR de mêler le travail sur le fond et celui sur la forme. Le travail sur la forme, c'est également le travail de montage, évoqué ici par le fait que la parole soit « malaxée, nattée avec une autre parole ». Si une parole obtient son sens par l'organisation, par le rapport qui est créé entre elle et le son voisin, c'est l'étape du montage qui donne le sens et donc qui crée le discours. Le fait qu'une parole prenne son sens dans le travail d'organisation des différents sons, ce sens étant ainsi dépendant de l'intention de l'auteur, signifie selon Alain Trutat que le sens d'une émission provient notamment de sa forme. C'est la forme de l'émission qui donne son intention, et cette forme ne peut être façonnée sans deux étapes indispensables : celle du montage et celle du mixage. Ce sont le montage et le mixage qui donnent leur sens aux émissions de l'*Atelier de création radiophonique*.

René Farabet, « le son, sa texture et sa densité[28] »

L'attention portée au son émerge également des écrits de René Farabet, lorsqu'il revient, en 2007, sur son parcours au sein de l'ACR.

> Ainsi le son sous ses multiples facettes – le son, matériau de base auquel est due la spécificité du médium ; et au delà la fantomatique agitation d'ondes et de particules orchestrée par des bouches volubiles, le son avec sa texture et sa densité, sa corporéité : une chair, des pores, des plis, une pigmentation, des cicatrices, des escarres, des pulsions, etc. Le son et son cortège « bruiteux », son poudroiement. Le son portant l'empreinte de l'espace dans lequel il retentit, du milieu dynamique qui fait pression sur lui[29].

Ici, le son apparaît non pas comme le moyen de transmettre une information mais bien comme un matériau brut, avec sa texture et sa forme, qu'il s'agit de sculpter. René Farabet explique à quel point selon lui les sons comportent en eux-mêmes beaucoup d'informations. Le son comporte « l'empreinte de l'espace dans lequel il retentit », tout comme ce son enregistré dans le bureau d'un directeur de théâtre dans « L'ai-je bien descendu, l'avons-nous bien monté ?[30] ». Le bruit de la pièce close, la musique au loin et les coups frappés à la porte nous informent bien plus sur la situation que ce que la personne interrogée est en train d'expliquer. Dans l'entretien avec Claire Viret qui introduit la rediffusion de cette émission en 1986, René Farabet évoque également l'attention qui doit être portée sur la qualité même

28. René Farabet, « L'Atelier… une aventure », *Cahiers d'Histoire de la radiodiffusion* n°92, Avril-Juin 2007, p. 204.
29. *Ibid.*
30. « L'ai-je bien descendu, l'avons-nous bien monté ? », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Jean-Marc Fombonne, Andrew Orr, Jean-Loup Rivière, France Culture, 19 septembre 1986, autour de 33 min.

du son : « Le son fait sens mais ce n'est pas n'importe quel son qui peut faire sens. Donc ce qui est absolument nécessaire, c'est d'être tout à fait attentif à cette qualité sonore[31] ». Cette qualité sonore doit être préservée depuis les prises de sons jusqu'au mixage.

Yann Paranthoën, « tailleur de sons[32] »

Yann Paranthoën a, lui, une approche du son presque physique. Sa manière d'évoquer son travail est très imagée, et il utilise souvent des comparaisons avec d'autres arts, la peinture, la sculpture, pour définir ce qu'il fait. Ce qui émerge de ces images, c'est toujours le rapport à la matière, plus qu'une vision théorique de tel ou tel type d'art. Yann Paranthoën utilise le terme « fabriquer » pour évoquer sa manière de créer des émissions. Régulièrement, il compare le son à la pierre, et se situe ainsi dans la lignée de son père, tailleur de pierres, qu'il évoque dans la plupart des entretiens qu'il a pu donner.

> Et quand on enregistre, on dit qu'on *grave* une bande, on emploie encore un terme de sculpteur… C'est ce que j'ai eu du mal à faire comprendre à mon père : que la radio était un métier comme le sien, proche du sien[33]…

L'ombre du père tailleur de pierres est toujours présente, et Yann Paranthoën lui-même se considère comme tailleur de sons. Paranthoën compare très souvent son travail à celui du sculpteur, et évoque la matérialité que peut avoir le son : « L'expression radio doit naître des sons, ce qui suppose […] qu'on se soit livré à une sorte d'extraction dans la réalité sonore, qu'on ait extrait un bloc sonore d'où va naître l'expression[34]. » La prise de son apparaît comme une extraction, c'est l'extraction à partir du bloc du réel. La matérialité évoquée ici se retrouve également dans sa manière de créer. En ce qui concerne le mixage, c'est la métaphore de la peinture qu'il utilise, puisqu'il dit mixer ses enregistrements grâce à six magnétophones, qu'il utilise comme un peintre sa palette[35].

---

31. René Farabet, entretien avec Claire Viret précédant la rediffusion de 1986 de « L'ai-je bien descendu, l'avons-nous bien monté ? ». « L'ai-je bien descendu, l'avons-nous bien monté ? », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Jean-Marc Fombonne, Andrew Orr, Jean-Loup Rivière, France Culture, 19 septembre 1986, 60 min.
32. Yann Paranthoën, *Propos d'un tailleur de sons*, Arles, Phonurgia Nova, 2002, 44 p.
33. *Ibid.*, p. 37
34. *Ibid.*, p. 22-23.
35. *Ibid.*, p. 23.

Christian Rosset, « inventer à partir du réel[36] »

Si c'est l'agencement des sons qui leur donne un sens, comme l'exprime Alain Trutat, le sens émerge également grâce à l'étape du mixage. Christian Rosset revient sur l'époque, dans les années 1990, durant laquelle il s'est formé à l'électroacoustique grâce au Groupe de Recherches Musicales[37]. Sa manière de mixer les sons est toujours imprégnée d'une intention, elle dit quelque chose de son rapport au réel.

> Si je mixe un son de porte, qui s'ouvre ou qui se ferme, je n'use d'aucun effet pour que l'on ne reconnaisse pas ce son. Cependant, j'aime bien utiliser ce genre de son de manière décalée, non illustrative. C'est parce que je ne m'intéresse pas à reproduire le réel. Le réel, c'est une matière et ce qui compte, c'est d'inventer à partir de ça[38].

Christian Rosset évoque ici le travail sur le son qu'il a commencé à exécuter dans les années 1990, lorsqu'il est devenu « électroacousticien » et « musicien concret[39] », période au cours de laquelle il était plus fréquent d'entendre au sein de l'*Atelier de création radiophonique* des sons très transformés[40]. Les documentaires de l'ACR dans les années 1990 délaissent le naturalisme sonore pour accorder une grande place à la transformation des sons. Cette transformation s'opère au moment du mixage. Dans son travail, Christian Rosset ne cherche pas à « illustrer » le réel, mais à créer à partir de cela. Le mixage lui permet ainsi d'utiliser certains sons de manière décalée. Parfois, donner à entendre une situation qui n'existe pas permet de dire quelque chose du réel de manière plus forte encore.

> Quand j'ai mixé un jour de la pluie battante avec le son d'une rame de métro souterrain, personne ne s'est rendu compte que je donnais à entendre quelque chose qui n'existe pas dans la réalité, car ça sonnait bien plus vrai qu'une prise de son mal fichue dans un « réel » sans grand intérêt. C'est donc ça la vérité en radio : trouver les tons justes, les bons rythmes, les bons tempi et non reproduire platement le « réel »[41].

Christian Rosset place des intentions spécifiques dans son émission, et ce grâce au mixage, qui lui permet d'orchestrer le rapport au réel qu'il souhaite. Pour Christian Rosset, la « vérité » ne se trouve pas dans le fait de vouloir imiter le réel, mais dans le fait de vouloir créer à partir de cela. À l'ACR, la création est également présente lors de l'étape du mixage.

---

36. Entretien avec Christian Rosset, le 17 janvier 2019. Voir annexe I, p. 167-177.
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*
40. Entretien avec Kaye Mortley le 12 mars 2019.
41. Entretien avec Christian Rosset le 17 janvier 2019. Voir annexe I, p. 167-177.

Si les documentaires diffusés dans l'*Atelier de création radiophonique* sont nombreux et divers, si chacun de leurs auteurs ont des parcours et des styles différents, il est cependant possible de réunir l'ensemble de ces émissions dans un ensemble cohérent défini par des caractéristiques formelles communes. Les documentaires de l'ACR sont unis par quelques spécificités telles que la présence de visées esthétiques, l'hétérogénéité de la matière sonore et l'absence de dénomination des sons. Ils sont surtout unis par l'attention extrême que portent leurs auteurs aux étapes du montage et du mixage, réalisées avec une grande précision. Les documentaires diffusés dans l'ACR sont également caractérisés par un lien étroit entre la forme et le fond. Les sujets traités apparaissent comme intimement liés à la forme que prend le documentaire. Si l'*Atelier de création radiophonique* est également défini par l'éclectisme des sujets et des thématiques qui y sont traités, il est néanmoins nécessaire de tenter de dessiner leur évolution.

CHAPITRE 6
DES ÉMISSIONS QUI EMBRASSENT LES PRÉOCCUPATIONS DE LEUR TEMPS

Étudier un format comme le documentaire radiophonique nécessite de s'attacher à analyser ses conditions de production, les acteurs qui en sont à l'origine, mais aussi ses caractéristiques formelles. Il s'agit également d'étudier les thématiques et les sujets traités à travers ces émissions. Cela permet de replacer ces documentaires au sein de l'émission qui les diffuse, l'*Atelier de création radiophonique*, pour mieux comprendre ses ambitions. Analyser les thématiques traitées par les documentaires permet également d'étudier le documentaire comme un vecteur de représentations et de valeurs, et ainsi d'en faire une source utile pour une histoire plus globale. Nous tentons dans ce chapitre d'appréhender les thématiques traitées par l'*Atelier de création radiophonique*, de dessiner quelques unes de leurs tendances et leur évolution. Pour ce faire, nous avons élaboré plusieurs diagrammes à partir d'un tableau répertoriant l'ensemble des émissions retenues par le premier de nos deux échantillonnages. Nous avons réparti les émissions en trois catégories qui donnent lieu à autant de diagrammes. Les documentaires peuvent donc être répartis dans les catégories « Art, création, littérature », « Société » ou encore « Ailleurs », s'ils traitent de sujets liés à l'étranger. Un même documentaire peut correspondre à plusieurs catégories.

I. L'art et la création, l'identité de l'ACR

La création, présente dans le titre de l'émission, fait partie intégrante des ambitions de l'ACR. Même au sein des thématiques traitées, l'art et la création sont très présents. Il est possible d'observer divers types de documentaires liés à l'art, à la littérature ou à la culture.

La création, un thème présent sur l'ensemble de la période

Dès le projet initié par ses fondateurs[1], l'*Atelier de création radiophonique* apparaît comme une émission vouée à la création, et ayant pour ambition de découvrir et de promouvoir l'art contemporain et les jeunes artistes. Sur l'ensemble de la période de diffusion de l'ACR, les sujets traitant de l'art et de la création sont omniprésents. De plus, l'ensemble des producteurs réguliers de l'ACR proviennent majoritairement des milieux artistiques. Lorsqu'il s'agit de producteurs de passage, ils sont souvent écrivains, poètes, ou hommes et femmes de théâtre. Il semble logique que les préoccupations de ces producteurs rejoignent leur milieu d'origine ou leur profession.

D'après le diagramme effectué pour connaître l'évolution des thématiques liées à l'art et à la littérature entre 1969 et 2001[2], il semble que ces thématiques soient de manière générale très présentes dans l'ACR. On peut néanmoins observer deux moments de hausse significative, le premier entre 1980 et 1985 et le second entre 1990 et 1995. Le thème reste néanmoins présent sur le reste de la période, de 1970 à 1979, de 1985 à 1991, de 1996 à 2001. Participant de l'identité de l'*Atelier de création radiophonique*, les sujets liés à l'art et à la littérature sont omniprésents sur l'ensemble de la période de diffusion de l'émission.

Si la majorité des émissions ont un sujet lié à l'art, la création ou la littérature, il est fréquent que les autres émissions répertoriées et traitant d'une thématique différente aient également un lien avec la création. Certaines émissions ayant un sujet plus proche de questions sociales ou sociétales les traitent également sous un angle culturel ou artistique.

1. Jean Tardieu, « Pour un Atelier de création radiophonique – projet », proposition de Jean Tardieu et Alain Trutat rédigée le 24 avril 1968, publiée dans Roger Pradalié, Robert Prot, dossier « Jean Tardieu et la radio », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion* n°48, mars-mai 1996, p. 149-153.
2. Voir annexe IX, p. 198.

L'émission « Le chant des saisons (Finlande)[3] » produite par Barbro Holmberg et diffusée le 23 mars 1986 traite de la Finlande et du rapport des Finlandais à leur pays d'origine. Cependant, l'ensemble des personnes interrogées dans le cadre de l'émission sont des artistes. L'émission interroge ainsi Einojuhani Rautavaara, compositeur, Outi Nyytäjä, scénariste, Lasse Poysti, comédien, Kjell Lindblad, écrivain, Olli Mustonen, compositeur ou encore Pentti Saarikovski, poète. Si l'émission traite de la Finlande, c'est la parole des artistes qui est utilisée comme biais. L'émission « Barbès Stalingrad : Ya Rayi ! », produite par Marie-Hélène Bernard et diffusée le 7 mai 2000 traite, elle, du quartier de Barbès à Paris. La productrice et son équipe décident néanmoins d'utiliser un lieu sppécifique comme porte d'entrée dans le sujet, le Bedjaïa Club, dernier café de Barbès à accueillir des concerts de raï traditionnel. L'équipe revient sur un pan de l'histoire du quartier de Barbès, celui des années 1950 à 1980. Le quartier était alors un haut lieu du rai, hébergeait de très nombreux disquaires et laissait place aux concerts. Ici, si le sujet traité est celui d'un quartier, c'est l'angle de la musique qui est choisi pour entrer dans son histoire. L'art et la culture semblent omniprésents dans l'*Atelier de création radiophonique* entre 1969 et 2001.

Traiter d'un artiste, d'un objet culturel ou d'un mouvement, différents sujets liés à l'art et la création

Parmi les émissions ayant un sujet lié à l'art, il existe différents types de documentaires. Certains d'entre eux apparaissent comme une immersion dans l'œuvre ou l'univers d'un artiste. D'autres traitent d'un objet culturel et de son histoire. Enfin, certaines émissions se concentrent sur un mouvement artistique ou littéraire.

Plusieurs documentaires de l'*Atelier de création radiophonique* se concentrent sur un artiste ou une œuvre. Ils apparaissent alors comme une immersion dans l'univers d'un artiste. L'émission peut être construite comme un hommage à l'œuvre d'un créateur ou construite autour et avec un artiste. Elle est alors le plus souvent composée d'entretiens en compagnie de celui-ci. Parmi ces émissions, on peut prendre l'exemple de l'émission « CORDOBA GONGORA[4] », produite par René Farabet et diffusée le 12 octobre 1980. Cette émission cherche à faire entendre le hors champ de la poésie de Luis de Góngora y Argote (1561-

3. « Le chant des saisons (Finlande) », *Atelier de création radiophonique*, Barbro Holmberg, 23 mars 1986, France Culture, 120 min.
4. « CORDOBA GONGORA », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 12 octobre 1980, France Culture, 137 min.

1627), poète espagnol baroque. Elle est composée d'ambiances sonores enregistrées à Cordoue, ville d'origine du poète, de lectures de poèmes et d'extraits d'entretiens. René Farabet donne à entendre le paysage sonore ayant accompagné la vie et l'œuvre de Góngora. Il cherche à faire résonner la ville de Cordoue comme un poème et construit l'émission elle-même de manière baroque[5]. Cette émission de René Farabet apparaît comme une immersion dans l'œuvre de Luis de Góngora par le biais de l'écoute de la ville du poète.

D'autres émissions se concentrent sur un artiste de manière posthume, c'est le cas de « P.P.P. : Pier Paolo Pasolini[6] », produite par René Farabet et diffusée le 1er novembre 1981. Conçue comme un hommage à Pasolini, écrivain, poète, scénariste et réalisateur, l'émission revient sur plusieurs aspects de sa vie et de son œuvre tels que son assassinat en 1975, son appartenance au parti communiste, sa poésie, le regard qu'il a pu porter sur l'Italie, ou encore sa dénonciation de la culture de masse. Certains producteurs de l'ACR prennent quant à eux le parti de créer des émissions sur des artistes contemporains avec leur participation. Les émissions sont alors construites autour d'entretiens avec ces artistes. C'est le cas de « La distraction[7] », émission produite par Christian Rosset et diffusée le 7 janvier 1996 sur et avec la poète et romancière Marie Étienne. Le producteur qualifie cette émission comme « une rencontre, une écoute, un échange[8] », ce qui fait de « La distraction », une émission véritablement réalisée en compagnie de l'artiste. C'est également le cas de « Ars Sonora (Igès-Jerez) [9]», produite par René Farabet et diffusée le 10 juin 2001. Immersion dans l'œuvre des deux artistes espagnols José Igès et Concha Jerez, cette émission mêle extraits d'entretiens avec les artistes et enregistrements de leurs spectacles acoustiques. Si certains documentaires de l'ACR traitent de l'art et de la littérature en se concentrant sur un artiste et son œuvre, d'autres traitent d'un objet culturel et de son histoire.

Certaines émissions de l'ACR ont un objet bien spécifique, tel que l'œuvre ou l'univers d'un artiste, mais d'autres peuvent avoir des thématiques plus larges et s'intéresser

5. « Les "films sonores" de Farabet. L'ombre du réel. », Laure Bedin, colloque « *Atelier de création radiophonique* (1969-2001) : la part des écrivains », oct. 2018 [en ligne, http://komodo21.fr/presentation-7/, consulté le 22 mai 2019].
6. « P.P.P. : Pier Paolo Pasolini », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 1er novembre 1981, France Culture, 139 min.
7. « La distraction », *Atelier de création radiophonique*, Christian Rosset, 7 janvier 1996, France Culture, 115 min.
8. Résumé du producteur, notice Ina de l'émission « La distraction », *Atelier de création radiophonique*, Christian Rosset, 7 janvier 1996, France Culture, 115 min.
9. « Ars Sonora (Igès-Jerez) », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, France Culture, 10 juin 2001, 85 min.

par exemple à un objet culturel. L'émission « Memento Libri[10] » prend pour sujet le livre et son histoire, ainsi que la réutilisation par divers artistes de cet objet. Partant de l'autodafé ordonné le 10 mai 1933 par Joseph Goebbels, René Farabet et son équipe traversent par la suite les œuvres de différents artistes qui travaillent sur l'objet du livre. L'écrivaine Claudie Hunzinger évoque par exemple les raisons qui la poussent à travailler sur l'objet du livre, l'artiste Jacqueline Guillermain explique son travail de fabrication de manuscrits en terre cuite et Jean-Paul Marcheschi relate son rapport aux livres en tant que peintre. Le livre est traité en tant qu'objet, grâce à une plongée dans son histoire, et en tant que concept, utilisé par de nombreux artistes.

Enfin, certaines émissions traitent d'un mouvement artistique, comme c'est le cas de « La culture cyberpunk[11] » ou de « Deixa Falar ou la musique populaire brésilienne[12] ». « La culture cyberpunk », produite par Daniel Riche et Pierre Crestin, revient sur le mouvement éponyme qui évolue aux Etats-Unis dans les années 1980, dont l'un des objectifs était de réconcilier la poésie, la littérature et les nouvelles technologies. L'émission se concentre donc sur un mouvement culturel et artistique né quelques années avant sa fabrication. « Deixa Falar ou la musique populaire brésilienne » est une émission qui s'intéresse à l'histoire de la musique populaire brésilienne, depuis la découverte du territoire par les Portugais. L'émission traite à la fois d'un objet culturel et social, puisque la musique populaire brésilienne est à la fois artistique par sa forme et politique comme le montre son histoire. Au sein de la catégorie des émissions traitant de l'art et de la littérature, il existe ainsi plusieurs types de sujets, portés sur un artiste, sur un objet ou sur un mouvement.

Jean-Loup Rivière, Daniel Caux et les écrivains

Les producteurs de l'*Atelier de création radiophonique* ne traitent pas tous des mêmes sujets. Certains privilégient des sujets liés aux questions sociales et sociétales, d'autres des sujets liés à l'art et à la création. Parmi eux, on peut noter quelques noms de producteurs réguliers qui privilégient les sujets littéraires ou artistiques, comme Jean-Loup Rivière ou

10. « Memento Libri », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, France Culture, 18 octobre 1992, 120 min.
11. « La culture cyberpunk », *Atelier de création radiophonique*, Daniel Riche, Pierre Crestin, France Culture, 24 novembre 1991, 115 min.
12. « Deixa Falar ou la musique populaire brésilienne », *Atelier de création radiophonique*, Geraldo Nunes, Jean-Loup Rivière, Ivanka Stoianova, Elisco Verone, France Culture, 22 mai 1977, 139 min.

Daniel Caux. Les producteurs de passage, souvent écrivains ou poètes, privilégient également ces thématiques.

D'après Marie-Ange Garrandeau[13], René Farabet et Jean-Loup Rivière ont pour habitude de traiter de sujets littéraires à travers leurs documentaires. Jean-Loup Rivière arrive à l'*Atelier de création radiophonique* en 1973 après avoir étudié la philosophie. Il devient par la suite dramaturge, chargé d'études au centre Georges Pompidou et critique dramatique pour le journal *Libération*, puis maitre de conférences en études théâtrales à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle et professeur d'études théâtrales à l'École normale supérieure de Lyon. Jean-Loup Rivière reste attaché à l'héritage du théâtre radiophonique et produit ainsi des adaptations théâtrales pour la radio[14]. Il produit également des documentaires radiophoniques. Au sein de l'ACR, il prend part à la fabrication d'émissions en lien avec le théâtre notamment. En 1976, il cosigne avec René Farabet une émission sur l'écrivain et dramaturge Pierre Guyotat[15]. Cette émission donne à entendre des extraits d'entretiens, des extraits de spectacles, des lectures, des jeux sonores.

D'autres producteurs, qui ne font pas partie de l'équipe fixe de l'ACR mais créent régulièrement des documentaires pour l'émission ont également certains sujets privilégiés. C'est le cas de Daniel Caux, producteur à l'*Atelier de création radiophonique* de 1970 à 1987. Après des études d'arts plastiques à l'École des arts appliqués à Paris, il devient musicologue et critique musical, ce qui le conduit au sein de l'ACR à signer principalement des émissions en lien avec la musique.

> On faisait aussi beaucoup d'émissions musicales, on en a fait notamment avec Daniel Caux. Il savait tout de la musique contemporaine américaine, c'était une somme. Je me souviens, on a par exemple fait une émission sur Nina Hagen[16].

Comme en témoigne Marie-Ange Garrandeau, Daniel Caux est notamment spécialisé en musique contemporaine. À la fin des années 1960, il se spécialise dans les avant-gardes musicales américaines et les nouvelles tendances du jazz. Au sein de l'ACR, il apporte cette

13. Entretien avec Marie-Ange Garrandeau, voir annexe II, p. 179-189.
14. Pierre-Marie Héron, « Présentation. Billetdoux, Ollier, Sarduy, Thibaudeau, Beckett, Butor, Sarraute… », textes du colloque « *Atelier de création radiophonique* (1969-2001) : la part des écrivains », oct. 2018 [en ligne, http://komodo21.fr/presentation-7/, consulté le 22 mai 2019]
15. « Pierre Guyotat 73-76 », *Atelier de création radiophonique*, Jean-Loup Rivière, René Farabet, France Culture, 29 novembre 1981.
16. Entretien avec Marie-Ange Garrandeau, voir annexe II, p. 179-189.

passion pour les nouvelles tendances musicales. En 1978, il signe « La Maquina de cantar ; Biofeedback plus[17] ». Dans une première partie intitulée « La Maquina de cantar », l'émission plonge l'auditeur dans l'œuvre du compositeur argentin Horatio Vaggione, qui présente ses œuvres de musique électronique. Cette partie est composée d'extraits d'entretiens et d'extraits musicaux. Dans une seconde partie intitulée « Biofeedback plus », Daniel Caux donne à entendre plusieurs œuvres musicales de David Rosenbloom, compositeur américain de musique électronique. Parmi elles, une « Improvisation à deux orgues électroniques », l'enregistrement d'une installation sonore et celui d'un « concert solo pour ordinateur »[18]. Les œuvres présentées par Daniel Caux dans cette émission sont bel et bien comprises dans le terme de « musiques nouvelles », puisqu'il s'agit ici de musique électronique.

Parmi les producteurs d'émissions de l'*Atelier de création radiophonique*, nombreux sont les écrivains. Dans les années 1970, parmi les producteurs de passage, qu'ils aient été producteurs de documentaires ou d'autres formats radiophoniques, on note plusieurs noms d'écrivains, tels que François Billetdoux, Jean Thibaudeau, Severo Sarduy, Jean-Pierre Faye, Claude Ollier, Alain Jouffroy, Jacques-Pierre Amette, Samuel Beckett, Georges Perec, Hélène Cixous, Colette Fellous, Michel Chaillou, Jean-Clarence Lambert, Matthieu Bénézet[19]. Dans les années 1980, les noms d'écrivains se font plus rares. Pour beaucoup, c'est la publication d'un ouvrage qui donne lieu à une collaboration avec l'ACR. Quelques écrivains ont néanmoins produit ou coproduit des émissions au cours de la décennie. Parmi eux, Jean Daive, Valère Novarina, Christian Prigent, Jean-Christophe Bailly ou encore Michel Deguy[20]. Dans les années 1980, la parole des écrivains prime sur leurs écrits[21]. S'ils collaborent moins à l'ACR, peut-être ont-ils un rôle plus important dans la fabrication des émissions. Il semble qu'il y ait lors de cette période moins de lectures de textes que d'extraits d'entretiens. « Le jeu consistait, de plus en plus, à monter morceaux de conversations et

17. « La Maquina de cantar ; Biofeedback plus », *Atelier de création radiophonique*, Daniel Caux, France Culture, 4 juin 1978, 137 min.
18. « La Maquina de cantar ; Biofeedback plus », *Atelier de création radiophonique*, Daniel Caux, France Culture, 4 juin 1978, 137 min., générique de l'émission.
19. Pierre-Marie Héron, « Présentation. Billetdoux, Ollier, Sarduy, Thibaudeau, Beckett, Butor, Sarraute… », textes du colloque « *Atelier de création radiophonique* (1969-2001) : la part des écrivains », oct. 2018 [en ligne, http://komodo21.fr/presentation-7/, consulté le 22 mai 2019].
20. *Ibid.*
21 . Christian Rosset, « Une expérience de frottages », textes du colloque « *Atelier de création radiophonique* (1969-2001) : la part des écrivains », oct. 2018 [en ligne, http://komodo21.fr/presentation-7/, consulté le 22 mai 2019].

fragments de lectures, sans qu'il n'y ait illustration de l'une par l'autre[22] ». Si les paroles d'écrivains sont peut-être moins présentes, celles-ci se font plus travaillées, mêlées et fragmentées par des jeux de montage et de mixage. La parole des écrivains, comme les sujets en lien avec la poésie, le théâtre, la littérature, mais aussi l'art et la création dans son ensemble représentent une part très importante de l'*Atelier de création radiophonique* de 1969 à 2001. Sur l'ensemble de la période, d'autres tendances se dessinent en termes de thématiques et de sujets traités.

II. L'ACR s'empare de questions sociales et sociétales

L'étude diachronique des sujets traités dans les documentaires diffusés par l'*Atelier de création radiophonique* entre 1969 et 2001 montre une préoccupation réelle pour les questions sociales et sociétales. Celle-ci peut être mise en relation avec une résurgence de ces questions et de nouvelles formes de militantisme visibles dans les médias et au cinéma dans les années 1970.

Un attrait pour les questions de société qui se développe dans les années 1970

Selon le diagramme effectué à partir de notre échantillonnage pour observer l'évolution de la présence des thématiques liées aux questions sociales dans l'*Atelier de création radiophonique*[23], on remarque que le thème est assez présent jusqu'en 1989, avec une hausse significative entre 1972 et 1976. Le thème « société » reste très présent entre 1976 et 1979. On note une baisse significative entre 1989 et 1998, et le thème semble revenir sur les dernières années de la période, entre 1998 et 2001. Dans l'ensemble, les thématiques liées aux questions de société sont très présentes dans les années 1970 et, malgré une légère diminution, restent présentes dans les années 1980, avant de diminuer fortement dans les années 1990.

Les questions sociales sont particulièrement visibles dans les sujets traités par l'ACR dans les années 1970. Cette observation rejoint celle de spécialistes du cinéma documentaire, selon lesquels à ce moment-là de l'histoire du cinéma, le documentaire devient un moyen d'intervention sociale. Certaines considérations concernant l'histoire du documentaire au

22. *Ibid.*
23. Voir annexe IX, p. 198.

cinéma peuvent être utiles pour tenter d'esquisser une histoire du documentaire à la radio. Selon Guy Gauthier[24], la diffusion de la caméra légère à partir de 1968 rend possible le développement du cinéma militant, qui, selon lui, interfère avec le documentaire, sans pour autant pouvoir lui être assimilé. Ce moment post-1968 correspond à un intermède du « cinéma d'intervention[25] ». Pierre Gras rejoint l'analyse de Guy Gauthier en proposant quelques raisons pour lesquelles, selon lui, il est possible d'observer un engouement nouveau pour le genre documentaire à partir des années 2000. Selon Pierre Gras[26], c'est le « besoin militant » qui amène à nouveau le spectateur au documentaire. « Le film politique, qui eut une véritable importance dans les années 60 et 70 dans la fiction et le documentaire, avait presque disparu. Le regain du documentaire contemporain permet […] le rassemblement des spectateurs dans la salle de cinéma, redevenue après l'éclipse des années 80 et 90, un lieu de débat et d'affirmation[27] ». Le cinéma s'est donc fait plus politique selon Pierre Gras dans les années 1960 et 1970, avant de disparaître dans les années 1980 et 1990. Cette chronologie rejoint celle que nous avons établie pour l'*Atelier de création radiophonique*, qui, si elle commence seulement à partir de 1969 témoigne de l'émergence des questions sociales dans les années 1970 et de leur effacement dans les années 1990. Le témoignage du producteur Andrew Orr rejoint, lui aussi, les considérations concernant l'engagement visible dans les années 1970. Arrivé à l'ACR en 1971, il a signé des productions à caractère social dès ses débuts.

> L'émission avec le poète Mohammed Khaïr-Eddine qui dénonçait la torture sous Hassan II est la seule émission de l'*ACR* qui n'ait jamais été diffusée parce qu'elle a été censurée [fin 1974]. Jacques Sallebert a demandé à l'écouter la veille de la diffusion. Malheureusement on n'avait pas fait de copie et le lendemain, à l'heure de la diffusion, il n'y avait rien, on nous a dit que les bandes avaient été perdues. L'émission sur l'affaire Lip, qui était un engagement social très fort de cette époque, on l'a intitulée discrètement *La maison de verre* [mardi 19 février 1974]. Il y avait un vrai engagement idéologique[28].

Andrew Orr évoque ici une première émission censurée après que le directeur de l'information Jacques Sallebert a demandé à l'écouter. Cette émission, sujette à un engagement idéologique fort, dénonçait des pratiques de torture au Maroc. Également en

24. Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma,* Paris, Armand Colin, 2015, p. 98.
25. *Ibid.*
26. Pierre Gras, « Le retour du documentaire », *Commentaire* n° 121, 2008, p. 305-310.
27. *Ibid.*
28 . Andrew Orr, « Un son est un son. Cellule 128 », textes du colloque « *Atelier de création radiophonique* (1969-2001) : la part des écrivains », oct. 2018 [en ligne, http://komodo21.fr/en-attente/, consulté le 2 juin 2019].

1974, Andrew Orr signe une émission qui suit les travailleurs en grève de l'usine Lip, une autre émission qui marque un engagement politique fort.

Il est cependant nécessaire d'apporter une nuance à ces considérations en montrant que, s'il existe des émissions dont la thématique prédominante est plutôt liée à l'art ou plutôt liée à des questions sociales, celles-ci se mêlent les unes aux autres. En effet, le politique et le social sont souvent présents dans les émissions culturelles, à l'image de l'émission « Deixa Falar ou l'histoire de la musique populaire brésilienne[29] », qui, si elle traite d'un objet culturel, la musique brésilienne, laisse forcément place aux questions sociales puisqu'il s'agit ici de traiter l'histoire d'une musique populaire, en proie à des luttes. De la même manière, l'émission d'hommage à Pasolini, « P.P.P. : Pier Paolo Pasolini[30] » est forcément politique car elle traite de l'écrivain et du réalisateur par le biais de son engagement politique. Plus ou moins militantes ou engagées, portées ou non sur l'histoire d'un lieu et son héritage, il existe plusieurs types d'émissions traitant des thématiques sociales et sociétales.

Engagement politique, retour sur l'histoire d'un territoire et lien avec l'actualité, plusieurs manières de traiter de faits de société

Les questions sociales sont traitées de manière différente dans les divers documentaires diffusés dans l'*Atelier de création radiophonique*. Les documentaires qui traitent de ces questions peuvent être répartis en trois catégories, l'une qui comprend des émissions au sein desquelles il existe un engagement politique fort et une attention portée sur les travailleurs et les mouvements sociaux par exemple. La deuxième catégorie est composée d'émissions qui reviennent sur l'histoire d'un territoire ou d'un quartier. La troisième catégorie d'émission comprend des documentaires qui traitent de faits de société dépourvus de lien avec l'actualité ou d'engagement idéologique.

Certaines émissions de l'ACR apparaissent comme fortement liées à des questions sociales et politiques, résonnant parfois avec l'actualité. Le 19 février 1974 est diffusée

29. « Deixa Falar ou la musique populaire brésilienne », *Atelier de création radiophonique*, Geraldo Nunes, Jean-Loup Rivière, Ivanka Stoianova, Elisco Verone, France Culture, 22 mai 1977, 139 min.
30. « P.P.P. : Pier Paolo Pasolini », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 1er novembre 1981, France Culture, 139 min.

l'émission intitulée « La Maison de verre : dix mois de lutte et de vie[31] », un documentaire qui traite des évènements qu'a connu l'usine Lip durant l'année 1973. En juin 1973, les ouvriers de l'usine de montres Lip apprennent l'existence d'un plan de licenciement et d'un projet de gel des salaires. De nombreuses grèves et manifestations s'organisent durant les mois qui suivent, jusqu'au rachat de l'entreprise en janvier 1974. L'émission donne à entendre de nombreux ouvriers et ouvrières de l'usine Lip qui ont la possibilité de s'exprimer sur les raisons et conséquences du mouvement de grève. En donnant la parole à ces ouvriers et ouvrières, le producteur de l'émission montre un engagement idéologique fort. C'est également le cas avec la diffusion d'autres émissions de l'ACR, telles que, par exemple, « Noctivague, Noctiluque, Paris, Nyctalope, Noctambule, Paris[32] », diffusée le 8 novembre 1970, « Objectif noir Objectif blanc[33] », « Maria ! Maria ? Quelle Maria ? Pauvre Maria ![34] », ou encore « Deux ou trois choses que je ne sais pas de Florence Rey[35] ».

Ces quelques exemples montrent, à leur manière, un traitement de questions sociales accompagné d'une forme d'engagement politique. Dans « Noctivague, Noctiluque, Paris, Nyctalope, Noctambule, Paris », une émission sur la nuit à Paris, René Farabet donne à entendre la parole de personnes que l'on entend peu sur les chaînes de radio : des chauffeurs, un manutentionnaire, un homme de ménage à la gare Montparnasse, un maquereau, une strip-teaseuse, des personnes sans-abris et des travailleurs des Halles. Ici, l'engagement émane du choix des personnes interrogées. Dans d'autres émissions, c'est l'organisation-même des sons qui donne à entendre l'engagement. Dans « Objectif noir – objectif blanc », une émission sur l'apartheid en Afrique du Sud, on donne à entendre les contradictions de certaines personnes interrogées. À la cinquième minute de l'émission, une première voix présente les personnes qui vont être entendues « Une Allemande. Une Française. Des Sud-africains blancs[36] ». Une femme interrogée dit alors en français : « Je ne pense pas qu'il y ait d'Apartheid. Qu'est-ce

31. « La Maison de verre : dix mois de lutte et de vie », *Atelier de création radiophonique*, Jean-Jacques Lebel, France Culture, 19 février 1974, 112 min.
32. « Noctivague, Noctiluque, Paris, Nyctalope, Noctambule, Paris », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Colette Garrigues, 8 novembre 1970, 170 min.
33. « Objectif noir - objectif blanc », *Atelier de création radiophonique*, Claude Roland-Manuel, Anne Barbey, 15 mars 1975, France Culture, 118 min.
34. « Maria ! Maria ? Quelle Maria ? Pauvre Maria ! », *Atelier de création radiophonique*, Janine Antoine, Annie Laurent, 1er mai 1977, France Culture, 138 min.
35. « Deux ou trois choses que je ne sais pas de Florence Rey », *Atelier de création radiophonique*, Christophe Deleu, 24 avril 1999, France Culture, 85 min.
36. « Objectif noir - objectif blanc », *Atelier de création radiophonique*, Claude Roland-Manuel, Anne Barbey, 15 mars 1975, France Culture, autour de 5 min.

que ça veut dire exactement l'Apartheid ?[37] ». La séquence qui suit est entièrement dédiée à la question de la présence d'armes dans les foyers de personnes blanches en Afrique du Sud. Quelques minutes plus tard, il est possible d'entendre : « Les femmes sont appelées à faire partie d'organisations défensives en Afrique du Sud. Il existe une angoisse terrible à propos de l'homme noir ». La mise en relation de ces différentes interventions, la première étant introduite par une présentation qui signifie explicitement que les personnes interrogées sont soit étrangères à l'Afrique du Sud, soit originaires du pays mais intégrées à la communauté blanche, permet de souligner les contradictions présentes dans les discours des hommes et femmes blancs en Afrique du Sud.

De la même manière, c'est dans la construction-même qu'émerge l'engagement de Janine Antoine dans son émission sur les employées de maison. Dans « Maria ! Maria ? Quelle Maria ? Pauvre Maria ! », Janine Antoine et Annie Laurent donnent d'abord à entendre la parole des employeuses avant de donner la parole aux employées de maison elles-mêmes. Au cours du documentaire, les voix des personnes interrogées se superposent avec une voix féminine qui lit, par dessus, des définitions de termes. Le choix de ces termes montre l'engagement des productrices. À la neuvième minute, une employeuse parle de la vie de sa bonne à son travail comme dans sa propre famille, son explication se terminant par « elle est la servante de son mari et elle travaille comme une esclave[38] ». La seconde voix répète le terme « Esclave » avant d'en lire la définition, au dessus de la voix de l'employeuse : « Personne qui n'est pas de condition libre, qui est sous la puissance absolue d'un être ». Quelques minutes plus tard, on peut entendre un extrait de chanson en langue étrangère, dont les paroles sont traduites simultanément par la seconde voix. Parmi ces paroles, on peut entendre la phrase « Je ne veux plus servir », et la voix donne alors la définition du terme « servir[39] ». Par la répétition et l'énonciation des définitions de termes significatifs, les productrices cherchent à mettre en évidence le rapport de force qui unit les bonnes à leurs employeurs.

Si certaines émissions font preuve d'une forme d'engagement politique ou idéologique, d'autres émissions prennent le parti de revenir sur l'histoire d'un lieu, d'un quartier ou d'une région. Souvent, c'est l'attachement du producteur à ce territoire qui initie

37. *Ibid.*
38. « Maria ! Maria ? Quelle Maria ? Pauvre Maria ! », *Atelier de création radiophonique*, Janine Antoine, Annie Laurent, 1er mai 1977, France Culture, autour de 9 min.
39. *Ibid.*, autour de 11 min.

la fabrication d'un tel documentaire. C'est par exemple le cas de « La cathédrale jusqu'à la mer ; 2. Bestiaire de la baie[40] » produite par le poète Jacques Darras. Suite de l'émission « La cathédrale jusqu'à la mer ; 1. La nef dans les hortillonnages[41] », ce documentaire apparaît comme une immersion sonore en Picardie, région d'origine du producteur. Avec « Peuplements de la mémoire : l'Ariège, 1[42] » et « Mémoires présences : l'Ariège, 2[43] », Dominique Wahiche fabrique une émission sur l'histoire d'un département, l'Ariège. La productrice dit de son émission que c'est « Une sorte de mosaïque sonore, où les récits des hommes, les bruits, l'évocation du passé permettent de comprendre le présent[44] ». À travers l'écoute des bruits de l'Ariège et des témoignages de ses habitants, Dominique Wahiche cherche ici à esquisser l'histoire d'un département. Avec l'émission « Pilotes de Seine[45] », Vincent Colin cherche à retrouver des émotions qu'il a ressenties étant enfant, lorsqu'il accompagnait son père sur les cargos qui remontaient la Seine. C'est un voyage sur la Seine qu'il donne à entendre à travers cette émission composées d'extraits d'entretiens, de lectures et de sons enregistrés dans les villes traversées. Certaines émissions de l'ACR ne semblent pas être l'objet d'un engagement particulier pour une cause, ni d'une résonnance avec l'actualité ou encore d'un attachement particulier à un territoire, mais traitent néanmoins de faits de société. Avec « Prince de la nuit appelle Mélodie[46] », Olivier Robert consacre son émission aux réseaux téléphoniques composés de numéros non attribués que certaines personnes utilisent pour converser et éventuellement se rencontrer. Si la plupart des producteurs cités ici sont des producteurs de passage qui n'ont signé souvent qu'une seule émission dans l'*Atelier de création radiophonique*, d'autres se sont fait une spécialité des questions liées à la société au sein de l'ACR.

---

40. « La cathédrale jusqu'à la mer ; 2. Bestiaire de la baie », *Atelier de création radiophonique*, Jacques Darras, 5 décembre 1982, France Culture, 140 min.
41. « La cathédrale jusqu'à la mer ; 1. La nef dans les hortillonnages », *Atelier de création radiophonique*, Jacques Darras, 28 novembre 1982, France Culture, 140 min.
42. « Peuplements de la mémoire : l'Ariège, 1 », *Atelier de création radiophonique*, Dominique Wahiche, 11 juin 1978, France Culture, 134 min.
43. « Mémoires, présences : l'Ariège, 2 », *Atelier de création radiophonique*, Dominique Wahiche, 9 juillet 1978, France Culture, 124 min.
44. « Peuplements de la mémoire : l'Ariège, 1 », *Atelier de création radiophonique*, Dominique Wahiche, 11 juin 1978, France Culture, notice Ina de l'émission.
45. « Pilotes de Seine », *Atelier de création radiophonique*, Vincent Colin, 18 juin 1989, France Culture, 120 min.
46. « Prince de la nuit appelle Mélodie », *Atelier de création radiophonique*, Olivier Robert, 17 février 1985, France Culture, 100 min. Première diffusion le 10 octobre 1982.

Andrew Orr et Christophe Deleu, donner à entendre les questions sociales

Si certains producteurs de l'ACR privilégient les sujets liés à l'art et à la culture, d'autres s'intéressent plutôt aux sujets de société. C'est le cas par exemple d'Andrew Orr et de Jean-Marc Fombonne, de Yann Paranthoën puis, plus tard, de Christophe Deleu.

Andrew Orr entre à l'*Atelier de création radiophonique* en 1971, alors qu'il est journaliste, correspondant pour la radio irlandaise et pour le quotidien *The Irish Times*. Il dit avoir été engagé à l'ACR parce qu'il était « paysan, les pieds dans la glaise, et qu'il fallait bien que quelqu'un sorte et se confronte au réel[47] ». Andrew Orr dit avoir été engagé pour « aller vers le réel et ouvrir sur l'extra-hexagonal[48] ». L'envie d'aller vers l'extérieur pousse Andrew Orr à se spécialiser vers les questions sociales.

> Ce qui m'intéressait à l'*Atelier*, c'était le social. C'est moi qui ait fait la première émission sur le rock avec *Hippie Pop Hurrah* [1er mai 1973]. Je pourrais parler de plein de sujets sociétaux, comme la prostitution [*Mac à dames*, 1er février 1975], la mort avec Viviane Forrester [*Fosse Commune*, 11 mai 1975], l'engagement des écrivains dans la guerre clandestine, l'Irlande [*Irish Stew*, 21 mai 1972], le Chili [*Les yeux de cuivre et de salpêtre*, 21 novembre 1976 et *La chasse aux frères est ouverte*, 28 novembre 1976]. C'était ces thématiques-là qui m'intéressaient. Ma voie d'entrée était celle-là : la littérature qui regarde le monde. C'était ça, ma constante, s'il y en avait une[49].

Andrew Orr privilégie ainsi les sujets qui traitent de questions sociales et sociétales, mais en les traitant souvent par le biais de la littérature. C'est le cas dès la première émission qu'il produit pour l'ACR, « Irish Stew[50] », diffusée le 21 mai 1972. L'émission a pour objectif de donner à entendre le point de vue des poètes sur le conflit nord-irlandais. Andrew Orr privilégie également les sujets internationaux, et plus encore les sujets anglo-saxons. Très inspiré par le travail de Yann Paranthoën, les deux auteurs ont à plusieurs reprises travaillé ensemble[51].

---

47 . Andrew Orr, « Un son est un son. Cellule 128 », textes du colloque « *Atelier de création radiophonique* (1969-2001) : la part des écrivains », oct. 2018 [en ligne, http://komodo21.fr/en-attente/, consulté le 23 mai 2019].
48 . Andrew Orr, « Un son est un son. Cellule 128 », textes du colloque « *Atelier de création radiophonique* (1969-2001) : la part des écrivains », oct. 2018 [en ligne, http://komodo21.fr/en-attente/, consulté le 23 mai 2019].
49. *Ibid.*
50. « Irish Stew », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Andrew Orr, 21 mai 1972, France Culture, 169 min.
51. Entretien avec Kaye Mortley, le 12 mars 2019.

Christophe Deleu semble également attaché au fait de traiter de faits de société dans ses documentaires. Certains des sujets qu'il traite dans ses émissions sont en lien avec l'actualité ou les faits divers. C'est le cas de l'émission « Deux ou trois choses que je ne sais pas de Florence Rey[52] », diffusée le 25 avril 1999. L'émission part de la fuite de deux étudiants en 1994, Florence Rey et Audry Maupin, dont la course poursuite a engendré la mort de cinq personnes dont celle d'Audry Maupin lui-même. À la suite de ce fait divers, on assiste à de nombreuses prises de positions, de nombreuses déclarations de journalistes, de policiers ou d'experts. Christophe Deleu prend ici le parti de donner la parole aux familles et aux amis de Florence Rey et Audry Maupin, afin de leur redonner de l'épaisseur là où le fait divers les réduit à leur seule action du 4 octobre 1994. Le documentaire se construit sur fond de luttes étudiantes contre la mise en place du Contrat d'Insertion Professionnelle (CIP). Il donne à entendre des témoignages, ambiances sonores, textes lus, slogans enregistrés en manifestations et paroles de manifestants. Christophe Deleu réintroduit une contextualisation et une épaisseur aux protagonistes du fait divers, qui permet d'évoquer le contexte de lutte étudiante et le processus de récupération médiatique engrangé lors de l'affaire. Il s'agit ici d'un documentaire qui traite de questions sociales établies en France. D'autres producteurs choisissent dans leurs documentaires de traiter de sujets liés à l'étranger.

III. Une émission tournée vers l'étranger

Les émissions de l'*Atelier de création radiophonique* peuvent porter tout à la fois sur des sujets français et étrangers. Cela dépend des producteurs, de leurs parcours, de leurs origines ainsi que de leurs rencontres.

À partir du milieu des années 1970, l'ACR s'exporte progressivement

Les diagrammes réalisés à partir des sujets traités par les documentaires dans l'*Atelier de création radiophonique* permettent d'observer l'évolution de la présence de sujets situés en France ou à l'étranger[53]. On remarque ainsi une hausse significative des sujets situés à l'étranger entre 1980 et 1985. L'étranger reste relativement présent dans les sujets traités entre 1985 et 1991 et semble plus faible sur les périodes 1970-1975, 1990-1995 et 1998-

52. « Deux ou trois choses que je ne sais pas de Florence Rey », *Atelier de création radiophonique*, Christophe Deleu, 25 avril 1999, France Culture, 85 min.
53. Voir annexe IX, p. 199.

2001. Durant les premières années d'activité de l'ACR, l'étranger semble encore peu représenté dans les sujets des documentaires diffusés, malgré le fait que la volonté d'aller vers l'extérieur de la France ait été présente dès le projet initial d'Alain Trutat. Dès les débuts, Alain Trutat souhaite envoyer des producteurs à l'étranger afin qu'ils rapportent des sons du monde entier. C'est ce pourquoi Andrew Orr est engagé en 1971[54]. Alors journaliste, il était habitué à partir récolter des sons à l'extérieur des studios, et est alors envoyé enregistrer en Irlande du Nord, sa région d'origine.

C'est cependant au bout de quelques années que le processus se met en place pour permettre aux producteurs de partir enregistrer à l'étranger. Si l'étranger est plutôt faiblement représenté dans les sujets traités entre 1970 et 1974, on observe une hausse relative de ceux-ci entre 1974 et 1977. En effet, dès 1976, les liens avec l'étranger se renforcent puisque René Farabet commence à assister régulièrement à l'*International Features Conference* (IFC), une conférence internationale de documentaristes. D'après Kaye Mortley[55], le fait d'assister régulièrement à ces conférences a beaucoup influencé le travail de René Farabet, tout à la fois sur le son de ses documentaires comme sur les sujets traités, mais cela a également influencé le travail à l'*Atelier de création radiophonique* de manière générale.

Andrew Orr, Kaye Mortley, des émissions sur le monde anglo-saxon

Que les émissions portent sur des sujets situés en France ou à l'étranger, elles rejoignent les thématiques citées précédemment. Ainsi, elles peuvent traiter de l'art et de la culture comme « CORDOBA GONGORA[56] », ou bien de sujets de société comme « Mundial – la torture à travers le monde[57] ». Parmi les producteurs, quelques-uns privilégient les sujets portant sur différentes zones du monde, en fonction de leurs origines ou de leurs intérêts. La première émission produite par Andrew Orr au sein de l'ACR porte sur l'Irlande du Nord, dont il est originaire. Par la suite, Andrew Orr produit diverses émissions sur différents pays mais semble se spécialiser sur le monde anglo-saxon.

54 . Andrew Orr, « Un son est un son. Cellule 128 », textes du colloque « *Atelier de création radiophonique* (1969-2001) : la part des écrivains », oct. 2018 [en ligne, http://komodo21.fr/en-attente/, consulté le 23 mai 2019].
55. Entretien avec Kaye Mortley, le 12 mars 2019.
56. « CORDOBA GONGORA », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 12 octobre 1980, France Culture, 137 min.
57. « Mundial – la torture à travers le monde », *Atelier de création radiophonique*, Andrew Orr, Françoise Campo, 25 juin 1978, France Culture, 134 min.

> C'est pour ça que j'ai été embauché, et pour prendre en charge le volet anglo-saxon de la chose. Comme j'avais cette chance d'être bilingue, j'étais là pour aller vers le réel et ouvrir vers l'extra-hexagonal[58].

Sur l'ensemble de ses collaborations à l'ACR jusqu'à son départ en 1981 pour fonder Radio Nova, Andrew Orr a toujours traité de sujets extérieurs à la France et privilégié ceux qui se situaient dans le monde anglo-saxon. Avec « Mundial – la torture à travers le monde[59] », Françoise Campo et Andrew Orr construisent une émission à partir de témoignages recueillis partout dans le monde : Afrique du Sud, Allemagne de l'Ouest, Argentine, Brésil, Cambodge, Chili, Espagne, Etats-Unis, France, Grèce, Iran, Irlande du Nord, Maroc, Roumanie, Tchécoslovaquie, Uruguay, Union Soviétique, Vietnam[60]. Les producteurs de l'ACR n'hésitent pas à se déplacer hors de France pour enregistrer leurs sons. Souvent, les équipes qui partent à l'étranger sont réduites. Le producteur part seul ou avec un technicien, mais les chargés de réalisation restent souvent à la maison de la Radio. René Farabet part beaucoup et souvent seul. Il a produit de nombreuses émissions à l'étranger, principalement en Europe. Avec « CORDOBA GONGORA[61] », il part en Espagne, en Finlande pour « Du côté de la terre SAME[62] », en Belgique pour « Les bons samaritains[63] » ou encore en Pologne[64]. Si René Farabet se déplace régulièrement en Europe, Kaye Mortley produit également de nombreuses émissions traitant de pays étrangers. Du fait de son pays d'origine, l'Australie, elle s'intéresse principalement au monde anglo-saxon.

Kaye Mortley commence à travailler à l'ACR en 1981, après avoir effectué une année de stage dans l'émission en 1978-1979, et avoir travaillé pour la radio nationale australienne. Elle produit également quelques émissions en lien avec la Finlande[65] par exemple, mais ses sujets de prédilection semblent rejoindre le monde anglo-saxon. Kaye Mortley revient

---

58 . Andrew Orr, « Un son est un son. Cellule 128 », textes du colloque « *Atelier de création radiophonique* (1969-2001) : la part des écrivains », oct. 2018 [en ligne, http://komodo21.fr/en-attente/, consulté le 23 mai 2019].

59. « Mundial – la torture à travers le monde », *Atelier de création radiophonique*, Andrew Orr, Françoise Campo, 25 juin 1978, France Culture, 134 min.

60. « Mundial – la torture à travers le monde », *Atelier de création radiophonique*, Andrew Orr, Françoise Campo, 25 juin 1978, France Culture, 134 min, générique de l'émission.

61. « CORDOBA GONGORA », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 12 octobre 1980, France Culture, 137 min.

62. « Du côté de la Terre SAME », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Kaye Mortley, 16 avril 1989, France Culture, 119 min.

63. « Les bons samaritains », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 2 juin 1985, France Culture, 113 min.

64. « Emission spéciale : la Pologne », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 12 décembre 1982, France Culture, 140 min.

65. « Finitudes », *Atelier de création radiophonique*, Kaye Mortley, 4 mars 1979, France Culture, 140 min.

souvent à son pays d'origine dans ses documentaires, que ce soit avec « La longue marche du serpent Goriola à travers la terre d'Australie[66] », émission dans laquelle elle s'intéresse aux sociétés aborigènes, « The Dreaming – The Desert[67] » où elle évoque le désert australien ou encore « Printemps – Moutons – Antipodes[68] », une émission sur la tonte des moutons en Australie. Kaye Mortley s'intéresse également au monde américain. Dans « Cow-Boys ou le retour en Amérique du Nord par le détroit de Béring[69] », elle travaille de manière très personnelle sur la tradition américaine du rodéo. De manière générale, que ce soit dans le choix des zones géographiques parcourues ou dans le choix des sujets, les travaux des producteurs de l'*Atelier de création radiophonique* sont intimement liés à leur vie et à leurs préoccupations. À travers le travail de fabrication du documentaire radiophonique, il est fréquent que l'auteur se mette en scène ou se dévoile. Le choix du sujet apparaît souvent comme un choix intime pour le documentariste. Les auteurs choisissent parfois également de s'emparer d'un sujet qu'ils connaissent bien en décidant de traiter de la radio elle-même.

IV. La radio sur la radio, des émissions réflexives

L'*Atelier de création radiophonique* se veut être le lieu d'expérimentation de la radio de service public. Cela implique un retour sur elle-même. L'ACR ne peut être expérimental sans la présence d'émissions réflexives dans sa programmation. Plusieurs émissions de l'ACR mènent une réflexion sur la radio et sur le son.

La radio et son histoire

D'après Christophe Deleu, la réflexivité propre à certaines émissions apparaît comme l'une des spécificités du documentaire radiophonique de type poétique[70]. Celui-ci implique par moment une réflexion sur la forme-même de la radio et du documentaire. Les émissions

66. « La longue marche du serpent Goriola à travers la terre d'Australie », *Atelier de création radiophonique*, Kaye Mortley, 19 novembre 1978, France Culture, 132 min.
67. « The Dreaming – The Desert », *Atelier de création radiophonique*, Kaye Mortley, 25 mars 1984, France Culture, 140 min.
68. « Printemps – Moutons – Antipodes », *Atelier de création radiophonique*, Kaye Mortley, 19 avril 1987, France Culture, 120 min.
69. « Cow-Boys ou le retour en Amérique du Nord par le détroit de Béring », *Atelier de création radiophonique*, Kaye Mortley, 22 novembre 1981, France Culture, 132 min.
70. « La réflexion sur la forme : certaines émissions amènent l'auditeur à s'interroger sur la nature de la forme radiophonique elle-même (mise en abyme). On les définira comme des documentaires poétiques de type réflexif », Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique*, Paris, Éditions L'Harmattan/Ina, 2013, p. 171.

de type réflexif diffusées dans l'*Atelier de création radiophonique* peuvent porter sur la radio, son histoire, ses outils, ses potentialités et ses limites ou, plus largement, sur le son. La réflexivité de certaines émissions ne peut être considérée comme la spécialité de l'un ou l'autre des producteurs de l'*Atelier de création radiophonique*, mais plutôt comme un questionnement qui traverse plusieurs des émissions de l'ACR de manière diffuse. Parmi ces émissions, il est possible de citer « On NAGRA, … Il enregistrera ; 1[71] », produite par Yann Paranthoën en 1987, au cours de laquelle le producteur cherche à revenir sur l'histoire de l'outil privilégié des documentaristes de radio, le Nagra IV-S. Paranthoën retrouve Stefan Kudelski, l'inventeur de l'outil, donne à entendre des extraits de témoignages et des enregistrements sonores pris par le Nagra IV-S et par ses prédécesseurs. Ici, Yann Paranthoën revient sur l'histoire de la radio.

La radio et ses potentialités

Le documentaire radiophonique cherche parfois également à revenir sur ses propres potentialités et limites. Avec la création collective de l'ACR, « L'ai-je bien descendu, l'avons-nous bien monté[72] ? », l'équipe cherche à donner à entendre un objet très visuel : le music-hall. L'idée est ici d'évaluer la possibilité de créer un « spectacle sonore[73] ». L'émission apparaît ainsi comme une réflexion sur les facultés de la création radiophonique. Enfin, l'émission de type réflexif peut également traduire un questionnement sur le son lui-même, comme le fait Yann Paranthoën dans son documentaire intitulé « Questionnaire pour Lesconil[74] », au cours duquel il part d'un travail de Raymond Murray Schafer et s'interroge sur l'évolution du paysage sonore d'un petit port breton, Lesconil. C'est la question du paysage sonore des lieux et de son évolution qui est interrogée ici par Yann Paranthoën.

71. « On NAGRA, … Il enregistrera ; 1 », *Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, 8 mars 1987, France Culture, 120 min.
72. « L'ai-je bien descendu, l'avons-nous bien monté ? », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Jean-Marc Fombonne, Andrew Orr, Jean-Loup Rivière, 1er janvier 1978, France Culture, 140 min.
73. René Farabet, entretien avec Claire Viret précédant la rediffusion de 1986 de « L'ai-je bien descendu, l'avons-nous bien monté ? ». « L'ai-je bien descendu, l'avons-nous bien monté ? », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Jean-Marc Fombonne, Andrew Orr, Jean-Loup Rivière, France Culture, 19 septembre 1986, 60 min.
74. « Questionnaire pour Lesconil », *Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, 23 mars 1980, France Culture, 139 min.

Les documentaires diffusés dans l'*Atelier de création radiophonique* peuvent prendre des formes très diverses et traiter de sujets différents les uns des autres, qui peuvent néanmoins être regroupés en thématiques plus larges. En effet, si les thèmes de l'art et de la création sont très présents sur l'ensemble de la période de diffusion de l'ACR, il est également possible de visualiser l'apparition de préoccupations sociales sur quelques années spécifiques. Le documentaire radiophonique apparaît comme vecteur de certaines tendances qui résonnent avec l'histoire politique et sociale de la France. Si les sujets des documentaires traités sont influencés par les préoccupations de leur temps, ils émanent parfois de choix très intimes de la part des auteurs. Les producteurs traitent de sujets dont ils se sentent proches et s'insèrent ainsi dans l'une ou l'autre des thématiques traitées au sein de l'émission. C'est l'une des raisons pour lesquelles il semble intéressant d'approfondir le parcours, le style et l'œuvre de deux producteurs de documentaires et de s'attacher à analyser l'une de leurs émissions en particulier.

CHAPITRE 7
DEUX AUTEURS, RENÉ FARABET ET YANN PARANTHOËN

Étant donné le nombre et l'éclectisme des documentaires diffusés dans l'ACR, autant du point de vue de la forme que des thèmes traités, il semble intéressant d'approfondir l'étude de quelques auteurs, afin de mieux cerner leur œuvres, leur style, leurs thèmes de prédilection. Nous portons ici l'étude sur deux noms de l'*Atelier de création radiophonique* aux parcours différents et dont les noms sont restés dans les mémoires. René Farabet, auteurs de nombreux documentaires à l'ACR et producteur-coordonnateur de l'émission de 1969 et 2001, et Yann Paranthoën, chef opérateur du son pour l'ACR jusqu'en 1980 et également auteur de nombreux documentaires diffusés dans l'émission.

I. René Farabet et « Les Bons Samaritains »

Dès les débuts de l'*Atelier de création radiophonique*, René Farabet (1934-2017) accompagne Alain Trutat dans la création puis l'organisation de cette nouvelle émission. Ce « comédien féru de littérature[1] » a trente-six ans lors de la création de l'émission. D'abord producteur-délégué, puis unique producteur-coordonnateur à partir de 1980, il a produit de nombreux documentaires à l'ACR de 1969 à 2001, date où il a été poussé à quitter Radio France.

René Farabet, théoricien de la radio

L'ACR apparaît pour René Farabet comme un lieu d'expérimentation et de réflexion sur le langage radiophonique, et sa vision de la radio et du documentaire est explicitée dans les différents ouvrages et articles théoriques qu'il a publiés. René Farabet considère la radio comme « un mélangeur, un lieu de pluralité et de convergence[2] », ce qui rejoint les ambitions de l'*Atelier de création radiophonique*, dont il a réalisé la programmation durant plus de trente ans et dont la vocation a été de promouvoir la création radiophonique et la diffusion

1 . Christian Rosset, « Une expérience de frottages », textes du colloque « *Atelier de création radiophonique* (1969-2001) : la part des écrivains », oct. 2018 [en ligne, http://komodo21.fr/presentation-7/, consulté le 22 mai 2019].
2. *Ibid.*

d'une multiplicité de genres radiophoniques, ainsi que de dépasser ces genres définis. Dans ses écrits, René Farabet cherche également à définir la création radiophonique, objet principal de l'ACR.

> « *Il faut porter en soi le chaos pour enfanter une étoile dansante* » (Nietzsche)
> « Le théâtre des opérations ». Dans les multiples acceptions du mot « opérations », on retrouve toujours l'idée de mouvement, d'action, de processus. Et partant, celle d'objectif. Or, qu'est-ce que la « création radiophonique » ? Une suite d'opérations. Sur des « plateaux » successifs : la scène mentale (où s'esquisse le projet), le champ de l'événement sonore (où s'effectue l'enregistrement), les tables de montage-mixage (où s'élabore la construction dramaturgique), enfin l'oreille caverneuse de l'auditeur (qui est, en somme, l'ultime "*opérateur*", au sens où l'entendait Mallarmé)[3].

La création radiophonique apparaît soudainement comme un enchainement d'étapes très précises qui se situent chacune dans un espace différent, en commençant par « la scène mentale » et en se terminant par « l'oreille caverneuse de l'auditeur », qui est lui aussi actif dans le processus de création radiophonique, puisqu'il s'approprie l'émission réalisée et diffusée. René Farabet évoque également la question de la subjectivité de l'auteur de documentaires. Il décrit ici la pratique de l'auteur de documentaires lors de l'enregistrement des sons. Selon lui, l'enregistrement des sons n'est jamais aléatoire.

> On pourrait comparer la période de l'enregistrement au temps de la moisson, plutôt dans sa dernière phase, celle du glanage : le glaneur est celui qui cueille tout en flânant, qui engrange un peu en vrac, sans se soucier de classer hâtivement. Mais la démarche n'a rien à voir avec celle d'un huissier aveugle, ni avec celle d'un archiviste, car le but n'est pas de proposer de prétendus reflets conformes du monde, des fac-similés, […] l'inscription du son n'est jamais innocente, pas plus que son « camionnage », aucun média n'est transparent. Donc, documenter le réel, mais en l'écoutant, c'est-à-dire en l'interrogeant[4].

Cet extrait rédigé par René Farabet éclaire sa vision du documentaire. En écrivant « aucun média n'est transparent », René Farabet rappelle que les programmes radiophoniques laissent toujours transparaître l'influence de leur auteur. Cette idée est inhérente à l'écriture du documentaire, qui, s'il puise ses sujets dans le réel, ne prétend jamais être objectif. Le documentaire se doit de laisser transparaître la subjectivité de son auteur.

---

3. René Farabet, *Le son nomade : impressions, variations, digressions*, Nîmes, Lucie Éditions, 2016, p. 119.
4. René Farabet, « L'Atelier… une aventure », *Cahiers d'Histoire de la radiodiffusion* n°92, Avril-Juin 2007, p. 205-206.

René Farabet, auteur

René Farabet est l'auteur de nombreux documentaires ayant reçu divers prix radiophoniques. En 1993, il reçoit le Grand Prix de la SCAM pour l'ensemble de son œuvre. Il a auparavant reçu le Prix Italia pour « Comment vous la trouvez ma salade ? » en 1971, puis le Prix Futura en 1985 pour « Les bons samaritains ». Les documentaires de René Farabet diffusés dans l'ACR sont majoritairement portés sur l'art, la création et la culture, malgré la présence de quelques émissions qui traitent de questions sociales. L'œuvre de René Farabet est également portée sur l'étranger et l'international.

Intéressé d'abord par le théâtre et la littérature, René Farabet travaille principalement sur des thématiques liées à l'art et à la culture. Il signe « CORDOBA GONGORA[5] » en 1980, un « film radiophonique » enregistré à Cordoue pour faire revivre la présence du poète Luis de Góngora (1561-1627), mais travaille également sur d'autres grands noms de la littérature et du cinéma, comme Pier Paolo Pasolini[6] ou Franz Kafka[7], ainsi que sur des artistes contemporains avec « Parcours sonores : La Villette[8] » ou « "Ars Sonora" Igès-Jerez[9] ». Il travaille cependant également sur des faits de société, puisqu'il signe par exemple « Comment vous la trouvez ma salade ?[10] », une « balade consommatrice » sur différentes formes de commerces à Paris, avec des interviews de grévistes et de responsables du BHV ponctuées par des publicités pour des armes lourdes et des bruits d'armes. Avec « Du côté de la Terre SAME[11] », René Farabet, accompagné de la productrice Kaye Mortley, part en Laponie, enregistrer « ces gens contraints, au cours des âges, de se replier jusqu'aux limites de la glace[12] ». « Paroles du dedans », diffusé en 1993, rapporte les témoignages de détenus de la centrale de Saint-Maur. En 2000, René Farabet signe « Une étoile nommée absinthe »,

5. « CORDOBA GONGORA », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 12 octobre 1980, France Culture, 137 min.
6. « P.P.P. : Pier Paolo Pasolini », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 1er novembre 1981, France Culture, 139 min.
7. « Un cinéma des aveugles : Franz Kafka », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 14 novembre 1993, France Culture, 115 min.
8. « Parcours sonores La Villette », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 4 octobre 1992, France Culture, 120 min.
9. « "Ars Sonora" Igès-Jerez », *Atelier de création radiophonique*, France Culture, 10 juin 2001, 85 min.
10. « Comment vous la trouvez, ma salade ? », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 20 décembre 1970, France Culture, 163 min.
11. « Du côté de la Terre SAME », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Kaye Mortley, 16 avril 1989, France Culture, 119 min.
12 . Fabienne Pasau, « Du côté de la Terre Same », RTBF, 8 novembre 2017 [en ligne, https://www.rtbf.be/lapremiere/article/detail_du-cote-de-la-terre-same?id=9757284, consulté le 6 décembre 2018].

une création radiophonique articulée autour de la déflagration de la catastrophe nucléaire à Tchernobyl. Si le travail de René Farabet se fait parfois engagé, ses œuvres mêlent toujours le travail sur le fond et la forme, et la poésie y est omniprésente.

René Farabet travaille également très souvent sur des sujets liés à l'étranger, et n'hésite pas à partir enregistrer des sons hors de France. Il a ainsi signé des émissions aux sujets liés à la Finlande[13], à la Pologne[14] ou encore à l'Espagne[15]. Selon Kaye Mortley, René Farabet a été très influencé par les milieux internationaux.

> Pour revenir au travail documentaire de René Farabet, je pense qu'il a été influencé par ses rencontres avec les milieux radiophoniques internationaux : Prix Italia, Prix Futura et Prix Europa... Et surtout l'*International Features Conference* (IFC). Il a été membre de cette conférence de documentaristes purs et durs, dès son début... à une époque où l'*Atelier* produisait très peu d'émissions strictement « documentaires »[16].

D'après Kaye Mortley, le travail de René Farabet et l'influence des milieux internationaux a véritablement infusé l'ensemble de la programmation de l'*Atelier de création radiophonique*. Car si lors des premières années de diffusion, l'ACR ne diffusait que très peu de documentaires, les rencontres de René Farabet avec les documentaristes de pays étrangers a transformé son travail et a ainsi influencé le reste de l'émission. Kaye Mortley considère que le son est souvent utilisé de manière expressive lors des premières années de diffusion de l'ACR, mais que, par la suite, les émissions de l'ACR obtiennent peu à peu une utilisation plus « organique[17] » du son. En effet, si lors des premières années, le son est utilisé pour exprimer quelque chose, uniquement comme vecteur d'un message, c'est par la suite que l'ACR entame un réel travail sur le son et pour le son lui-même. Et ce travail semble résulter des rencontres de René Farabet avec des documentaristes extérieurs.

---

13. « Du côté de la Terre SAME », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Kaye Mortley, 16 avril 1989, France Culture, 119 min.
14. « Emission spéciale : la Pologne », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 12 décembre 1982, France Culture, 140 min.
15. « CORDOBA GONGORA », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 12 octobre 1980, France Culture, 137 min.
16. Entretien avec Kaye Mortley le 12 mars 2019.
17. « Je pense que sa fréquentation de ce groupe a résulté en une certaine utilisation plus organique du son réel dans son travail et le travail de l'ACR en général : on remarque que le son est souvent utilisé de façon emphatique ou expressif au début de l'ACR », *ibid*.

René Farabet part régulièrement enregistrer des émissions à l'étranger. Lorsque c'est le cas, les équipes de production sont réduites. Le producteur part généralement avec un technicien, mais sans chargé de réalisation. Les chargées de réalisation sont souvent amenées à rester à la maison de la Radio, par manque de temps et de moyens : « Viviane [Van den Broek] ne voyageait pas, Yvette [Tuchband] a bougé en France mais pas à l'étranger. C'était plutôt les producteurs qui partaient[18] ». René Farabet part ainsi sans chargée de réalisation, le plus souvent seul, parfois accompagné de sa compagne Kaye Mortley, également productrice pour l'ACR. Comme la plupart des producteurs de l'*Atelier de création radiophonique*, René Farabet travaille avec une équipe, mais tout en gardant entièrement le contrôle sur son émission, et en participant lui aussi à la réalisation.

> Oui, parce que j'ai beaucoup travaillé avec René Farabet, j'ai beaucoup appris à ses côtés. Lui il faisait un travail très personnel, mais il avait toujours besoin de petites mains qui pouvaient l'aider en plus. Il ne partageait pas beaucoup sa réalisation parce que tout était dans sa tête, mais au fur et à mesure on comprenait ce qu'il voulait, et on allait dans son sens[19].

Marie-Ange Garrandeau, qui a beaucoup travaillé en tant que chargée de réalisation avec René Farabet, explique que celui-ci travaillait en solitaire. Les chargées de réalisation avec qui il travaillait faisaient alors office de « petites mains » qui l'aidaient. René Farabet semble avoir une idée très précise de son émission à l'avance et les chargées de réalisation se doivent d'imaginer dans quelle direction il souhaite aller pour répondre au mieux à ses attentes et proposer des idées. Dans l'ensemble, le travail de René Farabet est un travail solitaire. Pour « Les bons samaritains » cependant, c'est en équipe que René Farabet part enregistrer le son des Marolles à Bruxelles.

« Les bons samaritains », immersion dans les Marolles

« Les bons samaritains » est un documentaire de création produit par René Farabet et diffusé pour la première fois dans l'*Atelier de création radiophonique* sur France Culture le 2 juin 1985. La réalisation est effectuée par Marie-Ange Garrandeau, Jean-François Néollier, Bruno Rancière et Madeleine Sola. Cette production reçoit le Prix Futura de l'année 1985. L'émission est rediffusée dans l'ACR le 27 février 1994, puis à nouveau le 11 novembre 2017 dans *Les Nuits de France Culture*. Avec « Les bons samaritains », René Farabet,

18. Entretien avec Marie-Ange Garrandeau, le 28 février 2019. Voir annexe II, p. 179-189.
19. *Ibid.*

accompagné de son groupe de réalisation, réalise une immersion dans le quartier populaire des Marolles, à Bruxelles.

Le quartier des Marolles, situé à Bruxelles entre le Palais de Justice et l'église de la Chapelle, inclut la fameuse place du Jeu de Balle ainsi que l'hôpital Saint-Pierre, installé depuis le XIIe siècle, à l'origine comme léproserie. Le quartier doit son nom aux Sœurs Apostolines, qui avaient pour vocation de secourir les prostituées, alors nombreuses dans le quartier. Elles sont également connues sous le nom de « Mariam Colentes », qui signifie « celles qui honorent Marie ». Cette expression sera successivement transformée en « Maricolles », puis « Marolles ». Avant que le quartier ne soit l'objet ces dernières années d'un processus de gentrification rapide, les Marolles ont toujours été occupées par des populations marginales, touchées par une grande pauvreté. C'est encore le cas en 1985, lors de la réalisation de ce documentaire. René Farabet cherche dès les premières minutes à poser la pauvreté comme le sujet principal de ce documentaire. Dès la douzième minute, un homme affirme : « Les parias, c'était nous. […] Les parias, ce sont les gens qui n'ont plus rien, qui ne savent plus rien, qui n'ont plus d'espoir. Vous comprenez, qui n'ont plus d'espoir[20]». C'est dans ce cadre que René Farabet emmène d'emblée ses auditeurs. Le documentaire est composé d'éclats de voix enregistrés dans la rue, d'extraits de témoignages et d'enregistrements effectués dans les cafés de quartiers. Ce « carrousel de voix[21] » est également ponctué par la voix de René Farabet, qui lit quelques définitions et des extraits de textes ainsi que par celle de ce qui semble être un historien qui donne des informations sur le quartier, son histoire et sa population.

Le documentaire s'ouvre sur des voix d'enfants qui jouent dans la rue et demandent à la preneuse de son : « Vous écoutez les bruits de la ville ? Vous écoutez les bruits de la ville, madame[22] ? ». Ici, René Farabet donne le ton du projet. Il veut donner à entendre un quartier de manière brute, quasiment sans explication. Il cherche à immerger l'auditeur dans le quartier des Marolles, au milieu de ses habitants. En effet, Farabet multiplie ici les interlocuteurs. On suit d'abord l'homme qui a créé la Radio Sama, du nom de la rue de la Samaritaine, au cœur du quartier, qui n'a pas l'autorisation d'émettre, mais voudrait avec

20. « Les bons samaritains », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 2 juin 1985, France Culture, autour de 12 min.
21 . Pascal Mouneyres, « Dans l'enfer rieur des Marolles », *Syntone*, 28 février 2018, [en ligne, http://syntone.fr/dans-lenfer-rieur-des-marolles/, consulté le 10 décembre 2018].
22. « Les bons samaritains », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 2 juin 1985, France Culture, autour de 1 min 30.

cette radio « raconter un peu ce qu'était la Samaritaine[23] ». René Farabet s'immisce dans les cafés où les habitants se retrouvent, boivent de l'alcool, chantent et jouent de l'accordéon.

S'il donne à entendre tout cela, il semble également vouloir exhiber ce monde de manière crue, sans filtre. On note par exemple à la quarante-cinquième minute une scène qui se déroule à la sortie d'un café, au milieu de la nuit. Une femme chante, on entend à l'arrière des éclats de voix. Quelqu'un constate « Il y a une femme bien saoule par terre ». Des individus crient dans la rue, une porte grince. On devine que l'équipe sort pour se rapprocher de la scène. Une seconde voix explique : « C'est une personne qui a un peu bu et c'est notre ami Jackie qui veut l'aider à se relever. Il est pas méchant, il veut l'aider. » On entend alors les cris de Jackie, de la femme ivre et d'une autre personne. La scène continue encore pendant près de cinq minutes jusqu'à ce que la première voix dise « Ceci, voyez-vous, c'est le drame de la Samaritaine. Vaut mieux clôturer sur ce drame parce qu'il y en a tellement dans la vie… J'aime autant clôturer sur cela parce que ça nous fait mal à tous[24]. » C'est comme si René Farabet avait cherché à enregistrer jusqu'à ce que ce ne soit plus possible. C'est rendu impossible par un habitant pour qui il est trop dur de voir cette scène être enregistrée. Un autre exemple témoigne de cette volonté de faire entendre ces scènes de manière crue. À la vingt-quatrième minute, un homme évoque la maison de quartier des Marolles, qui accueille « les gens malheureux ». Le producteur a pris ici la décision de garder des sons qui appuient l'idée que ces gens vivent dans la misère. L'homme qui témoigne tousse beaucoup et Farabet nous donne à entendre sa toux, son souffle difficile et un bruit d'eau qui coule, comme une fuite, en arrière-plan. Ces éléments font des « Bons samaritains » une œuvre volontairement dérangeante, qui tente d'immerger les auditeurs dans la misère de ce quartier.

René Farabet cherche néanmoins à mettre l'accent sur la solidarité qui règne dans le quartier. Ainsi, les moments de chant ou de musique apparaissent comme autant de pauses de douceur au milieu de la misère du quartier. A la dix-septième minute, un homme affirme : « Ce quartier, c'est ma famille. Il y a tellement de beauté ici[25] ». Le documentaire est ponctué de commentaires émis par une voix isolée, enregistrée dans un lieu sans bruit mais où l'on entend de l'écho et le bruit de pages que l'on tourne. Cette voix lit des extraits de textes qui

23. « Les bons samaritains », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 2 juin 1985, France Culture, autour de 14 min.
24. *Ibid*, autour de 51 min.
25. *Ibid*, autour de 17 min.

sont autant de compléments sur l'histoire du quartier. Elle affirme « Depuis des siècles, le quartier des Marolles a largement accueilli les étrangers, les pauvres, les sans-patries […]. Pas de doute, la ville la plus humaine dans la grande ville, c'est la Marolle[26] ». Par le jeu des voix enregistrées, Farabet relie les témoignages des habitants aux considérations de l'historien, le constat d'une grande pauvreté et celui de la solidarité qui réside dans ce quartier.

René Farabet a peut-être cherché à dévoiler ce quartier méconnu auprès des auditeurs français, ou encore à lever le voile sur l'injustice qui y réside. Il donne ainsi la parole à celui qui n'a pas les moyens de créer la station de radio qu'il souhaiterait, à celui qui affirme avoir fait six mois de prison pour avoir volé deux bouteilles de lait[27], à ceux qui n'ont pas les moyens de payer un logement et à ceux qui boivent trop pour rendre leur existence plus douce. La dernière parole du documentaire est celle d'un homme qui s'adresse directement aux auditeurs : « Nous avons tellement besoin de moyens […]. Aidez-nous. Et à l'avance, je vous dis merci[28] ». Suit alors l'hymne national en marollien chanté par un groupe d'habitants du quartier. On pourrait voir ce documentaire comme une sorte d'appel à la charité, comme le sous-entendent le titre « Les bons samaritains », inspiré de la parabole biblique éponyme, histoire exemplaire de charité chrétienne, et les extraits de la Bible lus par la voix distincte et claire de René Farabet lui-même. Pascal Mouneyres évoque également l'idée selon laquelle René Farabet aurait cherché à fixer un morceau de l'histoire de ce quartier afin de l'archiver et de le faire ressurgir :

> Mais qu'est-ce que René Farabet, prince parisien du documentaire de création, allait faire dans ce tumultueux ghetto en 1985 ? Simple : son boulot de documentariste. Qui consiste à […] : déflorer le voile de méconnaissance qui masque les Marolles aux regards, aspirer avec la trompe de son micro la substance des existences, puis la traduire en ondes audio pour les déterritorialiser et les faire resurgir, sur France Culture, ailleurs, maintenant et plus tard (en 2017, par exemple)[29].

À travers ce documentaire, René Farabet a pu chercher à faire découvrir ce quartier à des auditeurs français pour qui il était peut-être inconnu, à susciter un sentiment de solidarité

26.« Les bons samaritains », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, 2 juin 1985, France Culture, autour de 78 min.
27. *Ibid*, autour de 55 min.
28. *Ibid*, autour de 111 min.
29. Pascal Mouneyres, « Dans l'enfer rieur des Marolles », art. cité.

face à la misère qui y réside, ou encore à fixer le son du quartier des Marolles, pour figer une partie de son histoire.

Figure majeure de l'histoire de la radio de création en France, René Farabet est un auteur dramatique, metteur en scène et producteur de radio ayant produit l'*Atelier de création radiophonique* sur France Culture pendant plus de trente ans. Son nom reste dans les mémoires accolés aux œuvres radiophoniques dont il est l'auteur, et pour lesquelles il a reçu divers prix.

II. Yann Paranthoën et « Questionnaire pour Lesconil »

Figure reconnue de la radio et du documentaire radiophonique, Yann Paranthoën (1935-2005), a passé la majeure partie de sa carrière au sein de la radio du service public, plus particulièrement à France Inter et à France Culture. Il y a produit environ cinquante documentaires, la plupart ayant été diffusés dans *l'Atelier de création radiophonique.*

Yann Paranthoën, opérateur du son et producteur

Né en Bretagne en 1935, autodidacte, Yann Paranthoën entre à l'ORTF en 1958. D'abord preneur de son, il devient plus tard ingénieur du son et commence à créer ses propres documentaires dès 1967. Paranthoën parvient à la production par la technique. En arrivant à l'ORTF, il est d'abord amené à être technicien sur plusieurs émissions. Reconnu pour ses qualités en la matière, il est vite amené à travailler pour l'*Atelier de création radiophonique*, dont les fondateurs ont alors décidé de travailler avec les meilleurs de la technique et de la réalisation à l'ORTF. Pour l'ACR, il ne travaille qu'en tant que technicien, à la prise de sons et au mixage. En parallèle de son travail à l'ACR, il crée néanmoins ses propres documentaires radiophoniques. Sa première émission, « Un petit chariot pour la Grande Ourse », est diffusée sur France Culture le 25 décembre 1967. Composé de sons de jouets et d'enregistrements de ses enfants, ce premier essai radiophonique constitue « un travail sur le monde sonore des enfants par rapport à celui des adultes. […] Il n'y avait pas d'explication, pas de musique, il y avait seulement des voix d'enfants mêlées à des sons de jouets[30] ». Yann

30. Entretien avec Yann Paranthoën retranscrit dans Andréa Cohen, *Les compositeurs et l'art radiophonique*, thèse de doctorat en musicologie préparée sous la direction de Jean-Yves Bosseur, Université Paris IV – Sorbonne, 2005, p. 97.

Paranthoën, qui a travaillé notamment avec José Pivin et René Jentet, raconte que c'est au moment où ces réalisateurs décident de laisser la dramatique radiophonique pour se tourner vers l'extérieur et sortir des studios d'enregistrement, que lui-même commence à « fabriquer[31]» des émissions. Lorsque Yann Paranthoën évoque ses débuts à la radio et les raisons pour lesquelles il s'est mis à réaliser ses émissions, c'est une « infirmité » qu'il mentionne.

> C'est à cause d'une infirmité, en fait, que j'en suis arrivé là. Né en Bretagne, j'ai été coupé de ma culture, qui ne m'a jamais été enseignée, sans avoir pu en acquérir une autre. Et quand je suis arrivé à Paris, il y a vingt-cinq ans, j'étais incapable de communiquer, d'échanger avec qui que ce soit. J'avais l'impression de ne pas pouvoir entrer dans une conversation, parce que je n'en avais pas le code. Or, à cette époque-là, j'ai découvert la radio par le montage. Progressivement, en faisant du montage, j'ai découvert que la radio était un moyen d'expression comme un autre. C'est donc pour pallier mon manque de culture que je me suis mis à fabriquer des éléments sonores. J'ai compris que le son était un vrai langage, qui se suffisait à lui-même, sans avoir besoin de se référer aux autres langages – littéraires, musical, dramatique… - auxquels il était le plus souvent, à tord, subordonné[32].

« Fabriquer » des émissions pour se créer un moyen d'expression, voir le son comme un élément autonome, « qui se [suffit] à lui même », sont autant de données indispensables pour appréhender le travail de Yann Paranthoën. La plupart des émissions qu'il conçoit sont diffusées par l'*Atelier de création radiophonique*. Sur cinquante-et-une émissions réalisées par Yann Paranthoën et diffusées à la radio française, vingt-cinq ont été diffusées au sein de l'ACR, de 1974 avec « La Tour Eiffel B », à 1994 avec « Essais de voies – moments de radio »[33]. À ce sujet, Yann Paranthoën explique que ses émissions sont diffusées sur France Culture car il y est possible de diffuser des émissions plus longues qu'ailleurs : « Sur Culture on peut diffuser sur des durées longues. *L'Atelier* à une époque faisait 2h20. C'est la seule chaine qui permet de diffuser en continu 2h20, il n'y a pas d'autre exemple[34] ». Les créations de Yann Paranthoën sont parfois très courtes[35], mais elles durent généralement plus de deux

31. Entretien avec Yann Paranthoën par Jack Vidal, Arles, Juillet 1990, retranscrit dans Christian Rosset (dir.), *Yann Paranthoën, l'art de la radio, op. cit.,* p. 117.
32. Yann Paranthoën, *Propos d'un tailleur de sons*, Arles, Phonurgia Nova, 2002, p. 21-22.
33. Voir annexe X, p. 200-211.
34. Christian Rosset (dir.), *Yann Paranthoën, l'art de la radio, op. cit.,* p.115.
35. « Carte postale d'Italie », *Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, 19 octobre 1980, France Culture, 27 min., « Demain, c'est Paris-Roubaix », *Nuits Magnétiques*, Yann Paranthoën, 5 mai 1995, France Culture, 13 min., « L'Effraie – Evn Frizer », *Nuits Magnétiques*, Yann Paranthoën, 1er décembre 1995, France Culture, 16 min.

heures[36]. Ces dernières sont systématiquement réduites à un format de 50' pour être présentées au Prix Italia.

Yann Paranthoën reçoit le Prix Italia en 1980 pour son émission intitulée « Questionnaire pour Lesconil » et diffusée pour la première fois le 23 mars 1980 dans l'ACR. À la suite de cette récompense, Alain Trutat, attentif au travail de Yann Paranthoën et à son intérêt pour le son, fait une demande à la direction de Radio France pour accorder à celui-ci le statut d'auteur et lui permettre de disposer d'une cellule de montage pour fabriquer ses propres émissions. Dans une note datant du 2 mars 1980, Alain Trutat montre tout son soutien à Yann Paranthoën et explique en quoi faire évoluer le statut de ce technicien à celui d'auteur apparaît comme indispensable au vu des intérêts de France Culture.

> À propos de la demande de cumul présentée le 12 décembre dernier au bénéfice de M. Yann PARANTHOEN voici quelques précisions :
> Technicien du son à la radiodiffusion française depuis 1958 M. Paranthoen avec « Questionnaire pour Lesconil », documentaire dont il est à la fois producteur, réalisateur et preneur de son, a obtenu le Prix Italia 1980.
> Ce pourrait être un accident. Ce n'est pas le cas : depuis 1967 M. Paranthoen avait composé plusieurs émissions de très grande qualité et, au cours des cinq mois écoulés, 14 organismes de radiodiffusion nous ont déjà demandé copie de la bande originale de « Lesconil » pour diffusion, pour doublage, pour écoute ou pour formation professionnelle[37].

À travers cette note, Alain Trutat affirme son soutien à Yann Paranthoën et à son travail en présentant son parcours et son rôle dans la fabrication de « Questionnaire pour Lesconil », à savoir l'ensemble des fonctions nécessaires à la fabrication d'une émission radiophonique, la production, la réalisation, la prise de son. Grâce à cette demande, Alain Trutat obtient pour Yann Paranthoën la mise à disposition d'une cellule de montage huit jours par mois, la cellule 128. À partir de l'obtention de ce lieu, Yann Paranthoën y travaille dès que possible, en dehors des heures où il travaille en tant que technicien, afin de créer ses propres émissions.

---

36. « Le temps des seigneurs – premier tableau », *Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, 6 janvier 1985, France Culture, 120 min., « On Nagra, il enregistrera – première génération », *Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, France Culture, 8 mars 1987, 120 min., « Questionnaire pour Lesconil », *Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, France Culture, 23 mars 1980, 139 min.
37. Note rédigée par Alain Trutat et datant du 2 mars 1980. Consultable aux Archives Nationales, site de Pierrefitte sur Seine, 19940737/60. Voir annexe XI, p. 212-215.

Yann Paranthoën cesse de travailler comme technicien à l'*Atelier de création radiophonique* à partir de 1980. Il continue néanmoins à travailler en tant qu'opérateur du son sur d'autres émissions de Radio France. C'est au milieu des années 1990 qu'il quitte définitivement Radio France, alors qu'il atteint l'âge de la retraite. En quittant son poste de technicien, Paranthoën perd également la mise à disposition de sa cellule de montage.

> Il arrivait à 7 heures du matin et en partait à 11h du soir, tous les jours où il pouvait se consacrer à ses propres projets. Le problème, c'est que c'était écrit dans son contrat de technicien, et alors, prenant sa retraite, il perdait ce privilège, d'autant plus qu'Alain Trutat, partant lui aussi, ne pouvait plus le soutenir… Alors il s'est fait construire un équivalent de cette cellule en Bretagne. Elle a été désactivée après sa mort, mais il y a travaillé jusqu'à la fin. Tous ses amis techniciens lui ont offert des magnétos, l'ont aidé à s'installer. Il a donc continué à produire des créations. Laure Adler l'a défendu un certain temps. Puis il n'a pas supporté l'installation d'un compresseur dénaturant le son diffusé par les ondes. D'où rupture. Il a gueulé assez fort et du coup s'est fait jeter[38].

Alors que Yann Paranthoën utilise autant qu'il le peut la cellule qui lui a été mise à disposition, il perd ce privilège avec l'arrivée de l'âge de la retraite. Paranthoën continue néanmoins à produire ses propres émissions grâce à la cellule qu'il a bâtie en Bretagne, et ses émissions sont diffusées sur France Culture quelques temps après son départ de Radio France. C'est l'arrivée du compresseur qui clôt définitivement son travail à Radio France. D'après Christian Rosset, Paranthoën ne supporte pas cet outil, qui a tendance à amener l'ensemble des sons au même niveau et ainsi à dénaturer le travail du producteur de documentaires.

Yann Paranthoën, sculpteur de sons

Yann Paranthoën travaille de manière très solitaire, et exécute lui-même la totalité des étapes de fabrication d'une émission. Dans un entretien réalisé en 1999, il explique de quelle manière il travaille.

> La particularité de mon écriture radiophonique tient au fait que je travaille en solitaire. Si je venais avec mon idée et que je devais la transmettre au preneur de son, il prendrait en charge mon idée et en ferait quelque chose de différent. […] Si l'on veut être dans l'expression ou dans la création il faut être à tous les stades de la fabrication, l'enregistrement, le montage et le mixage. Si tu reconnais mon travail, c'est parce que j'ai toujours un peu la même façon d'aborder le sujet, une façon de faire, de même que,

38. Entretien avec Christian Rosset, le 17 janvier 2019. Voir annexe I, p. 167-177.

probablement, il y a des peintres qui ont une façon de peindre, des écrivains qui ont un style[39].

Yann Paranthoën a une manière spécifique de travailler, en solitaire, et l'ensemble de ses émissions possède des caractéristiques précises. Christophe Deleu compare l'œuvre de René Farabet, qu'il conçoit comme étant hétérogène, à celle de Yann Paranthoën, qui « obéit à des règles immuables et intangibles[40] ». Selon lui, l'œuvre de Yann Paranthoën est un exemple caractéristique de la manière dont un producteur peut se fixer des contraintes discursives[41], qui ne doivent cependant pas être contraires à celles de l'émission. Les contraintes discursives évoquées ici correspondent aux caractéristiques du documentaire poétique citées précédemment. Yann Paranthoën semble ainsi s'être fixé des principes définis pour élaborer ses émissions, et ceux-ci constituent les spécificités de ses œuvres. Le travail de Yann Paranthoën diffère des émissions d'autres producteurs ayant œuvré pour *l'Atelier de création radiophonique* en tant que celui-ci crée ses émissions en obéissant à des principes systématiques. Premièrement, les émissions de Paranthoën ne sont composées que de sons enregistrés sur le terrain. Il n'y intègre quasiment aucun extrait de film ni aucun extrait musical. Il accorde également une grande importance au montage de ses émissions et c'est une étape à laquelle il consacre plus de temps que d'autres producteurs.

Le montage de ses émissions est particulièrement reconnaissable puisqu'il s'agit d'un montage musical, qui s'oppose à un certain naturalisme sonore présent dans d'autres documentaires. Paranthoën joue avec les sons, et crée des mélodies en utilisant différents types d'enregistrements sonores. Dans « On NAGRA… Il enregistrera ; 1 », l'auteur mêle un arrière-plan sonore dans lequel on entend Claude Giovannetti et Yann Paranthoën entrer dans le bureau de Stefan Kudelski, inventeur du Nagra, et échanger quelques mots pour se saluer « Désolé de vous avoir fait attendre… »[42], avec les extraits d'un témoignage de Stefan Kudelski. L'alliance de ces deux types d'enregistrement donne une importance particulière au son et une certaine musicalité à l'extrait. Un peu plus tard dans l'émission, Paranthoën

39. Entretien avec Yann Paranthoën retranscrit dans Andréa Cohen, *Les compositeurs et l'art radiophonique*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 99.
40. Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique, op. cit.*, p. 176-177.
41. Selon la définition présentée dans Patrick Charaudeau « Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle », *Analyse des discours. Types et genres*, Éd. Universitaires du Sud, Toulouse, 2001 : « Ce qui relève des contraintes discursives est de l'ordre d'activités d'ordonnancement du discours […] sans que puisse être déterminée de façon automatique la forme exacte du produit final. Ce qui relève des contraintes formelles, en revanche, correspond à un emploi obligatoire des manières de dire que l'on retrouve nécessairement dans tout texte appartenant à la même situation ».
42. « On Nagra, il enregistrera – première génération », *Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, France Culture, 8 mars 1987, autour de 29 min.

donne la parole Joe Noel, bruiteur à Radio France[43]. Il diffuse des extraits d'entretiens, ainsi qu'une longue séance de bruitages, dans laquelle Joe Noel imite divers bruits, comme le hennissement d'un cheval ou le sifflement d'un train. Ici, il se laisse la liberté de diffuser une longue séquence de bruitages, particulièrement musicale et originale. Pour Paranthoën, la création sonore se doit d'être musicale, mais sans comporter d'extraits musicaux : « Il faudrait qu'il y ait de l'information, de la fiction, et que le documentaire soit musical aussi, bien qu'il n'y ait pas de musique. […] La musique, c'est le danger d'aller vers l'illustration. […] Les sons de la réalité sont des sons musicaux, ce n'est pas la peine d'ajouter de la musique[44]». Paranthoën refuse l'utilisation d'extraits sonores car selon lui, ceux-ci sont de l'ordre de l'illustration tandis que les sons enregistrés suffisent à véhiculer le sens.

Pour créer ses émissions, jouer avec les sonorités et donner un aspect musical aux sons qu'il enregistre, Yann Paranthoën utilise les techniques d'enregistrement sonore de manière spécifique. En 1971, l'arrivée du Nagra IV-S qui permet d'enregistrer en stéréophonie bouleverse les pratiques des preneurs de son. Plutôt que de remplacer la monophonie par la stéréophonie dès son arrivée, Yann Paranthoën crée son propre mode d'enregistrement en mêlant la monophonie et la stéréophonie, ce qui donne à ses émissions un son bien particulier. C'est en 1980, avec « Questionnaire pour Lesconil », qu'il expérimente ce nouveau mode d'enregistrement. Yann Paranthoën mêle ainsi les deux techniques d'enregistrement, car selon lui « La poésie ne vient pas de la gauche ou de la droite : elle existe ou elle n'existe pas. Il faut prendre garde que la technique ne touche pas à l'essentiel. La stéréo, c'est un fait, donne plus d'importance à la voix, mais elle la rend moins intime. C'est pour ça que j'enregistre toujours les voix en mono : la tendresse passe beaucoup mieux… »[45] Et l'intimité, la tendresse que porte une voix, Paranthoën y est attentif, à tel point que les voix qu'il enregistre finissent par l'imprégner.

> On finit par aimer les personnages que l'on monte parce qu'on les entend longtemps, on les réécoute, et puis ils finissent par t'imprégner, ils deviennent des amis, même s'ils ne sont pas là physiquement. Les personnages qui sont sur la bande sont vivants, et tu as l'impression de dialoguer avec tout le temps pendant le montage et le mixage donc ça

43. « On Nagra, il enregistrera – première génération »*, Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, France Culture, 8 mars 1987, autour de 99 min.
44. *Au fil du son, un portrait de Yann Paranthoën*, Pilar Arcila, .Mille et une. Films / TV Rennes 35, 2007, autour de 8 min.
45. Yann Paranthoën, *Propos d'un tailleur de sons*, Arles, Phonurgia Nova, 2002, p. 29.

devient comme ta famille en fait. Chaque émission, c'est comme une famille que tu rencontres[46].

Cette connexion que Paranthoën semble éprouver à force d'écouter et de réécouter les voix qu'il enregistre peut également être liée aux thèmes traités dans ses émissions. Une grande partie de ses émissions prennent pour décor ou pour objet sa Bretagne natale, et transmettent les voix de personnes qu'il a connu ou qui ont habité près de l'Île-Grande, d'où il est originaire. Sur les 51 émissions produites par Paranthoën et diffusées par Radio France, vingt-deux d'entre elles traitent d'un sujet lié à la Bretagne. « Cortège à Enez-Veur » traite par exemple des rites de la mort à l'Île-Grande, « Lettres ouvertes » retrace le parcours des lettres à destination de la Bretagne[47]. Un autre élément qui caractérise les thèmes traités par Paranthoën dans ses émissions est son intérêt pour le quotidien, pour ce à quoi on ne prête pas forcément attention.

Yann Paranthoën cherche, au sein de ses émissions, à laisser la place à ce que l'on voit peu, à ce à quoi on ne prête pas forcément attention. Dans l'émission intitulée « Lulu », diffusée le 1er mai 1988 au sein de l'ACR, il donne la parole à Lucienne Virgoulay, femme de ménage à la maison de la Radio. Dans « Eh bien, dansez maintenant », diffusée dans l'ACR le 4 avril 1993, il enregistre une excursion organisée par l'Amicale Loisir des Retraités de l'Île-Grande[48]. Cette volonté de donner la parole à ceux que l'on entend peu peut néanmoins être considérée comme un courant majeur dans la production de documentaires radiophoniques, mais aussi télévisuels ou cinématographiques, à partir des années 1960. Celle-ci touche néanmoins particulièrement l'ensemble de l'œuvre de Yann Paranthoën, qui dit vouloir enregistrer « les voix du peuple[49]». Paranthoën mentionne l'un des éléments qu'il recherche chez les personnes qu'il enregistre, à savoir le fait qu'ils soient « témoins de leur lieu[50] ». À travers ses émissions, on remarque que lui-même semble vouloir se faire le témoin sonore d'une époque. Avec « Z comme Zéphyr »[51], il crée une émission sur le vent dans le treizième arrondissement de Paris, juste avant la construction de la Bibliothèque François

46. *Au fil du son, un portrait de Yann Paranthoën*, Pilar Arcila, .Mille et une. Films / TV Rennes 35, 2007, autour de 37 min.
47. « Cortège à Enez-Veur », *Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, 4 mai 1975, France Culture ; « Lettres ouvertes », *Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, 28 décembre 1975, France Culture.
48. « Yann PARANTHOËN : Lulu », *Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, 1er mai 1988, France Culture, 120 min. ; « Eh bien Dansez maintenant », *Atelier de création radiophonique*, Yann Paranthoën, 4 avril 1993, France Culture, 115 min.
49. *Au fil du son, un portrait de Yann Paranthoën*, Pilar Arcila, .Mille et une. Films / TV Rennes 35, 2007, autour de 42 min.
50. *Ibid.*
51. « Z comme Zéphyr », *Les Chasseurs de sons*, Yann Paranthoën, 27 novembre 1994, France Culture, 15 min.

Mitterrand et la modification complète de ce quartier. S'il veut se faire le témoin sonore de son époque, il veut également faire de ses émissions la mémoire sonore de mondes en train de disparaître. Dans « Le Phare des Roches-Douvres[52] », il fait témoigner les gardiens du phare le plus éloigné en mer au moment où l'automatisation menace. Avec *Le cri de la LPO*[53], il dit vouloir « témoigner[54] ».

> Le 12 décembre 1999 : naufrage de l'*Erika*. Nouvelle marée noire pour la Bretagne. Très vite les oiseaux mazoutés affluent à la station ornithologique de l'Île-Grande, mon village natal. L'urgence pour moi, prendre un Nagra et graver les cris des oiseaux en détresse. Pour témoigner…

Paranthoën se fait le témoin de son époque et la mémoire d'un temps voué à disparaître. Selon Claude Giovannetti, qui a collaboré à la majeure partie de ses émissions, il « a passé son temps à enregistrer ce qui disparaissait. C'est partout évidemment où il a des souvenirs. Et où il a des images, et où il a voulu certainement préserver des lambeaux de vie[55] ». Le travail de Yann Paranthoën se caractérise par ses méthodes de travail et par les sujets qu'il traite, mais il est également possible de remarquer une certaine originalité dans sa propre manière de considérer ce qu'il fait et de parler de son travail.

Paranthoën semble assimiler son travail à l'œuvre d'un artisan, alors peut-être que les autres producteurs de *l'Atelier de création radiophonique*, tournés vers la promotion de la création, ont pu se situer plutôt du côté de l'art. Il n'a pas véritablement rédigé de projet de parole, contrairement à René Farabet[56] ou à Jean Tardieu[57]. La vision de son travail ne nous est parvenue que par le biais d'entretiens, comme ceux réalisés par Pilar Arcila pour son documentaire intitulé *Au fil du son*[58], ceux réalisés par Jack Vidal ou par Thomas Baumgartner et retranscris dans *Yann Paranthoën, l'art de la radio*[59], ou encore ceux réalisés

---

52. « Le Phare des Roches-Douvres » *Tranche libre du mardi. Au pays des solitudes*, Yann Paranthoën, 24 décembre 1996, France Culture, 120 min.
53. « Le cri de la LPO », *Radio Libre*, Yann Paranthoën, 1er décembre 2001, France Culture, 150 min.
54. Yann Paranthoën, cité dans la notice Ina de l'émission « Le cri de la LPO », *Radio Libre*, Yann Paranthoën, 1er décembre 2001, France Culture, 150 min.
55. *Au fil du son, un portrait de Yann Paranthoën*, Pilar Arcila, .Mille et une. Films / TV Rennes 35, 2007, autour de 50 min.
56. René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, Arles, Phonurgia Nova, 1994, 166 p. ; *Le son nomade : impressions, variations, digressions,* Nîmes, Lucie Éditions, 2016, 109 p. ; *Théâtres d'ondes, théâtres d'ombres*, Nîmes, Champ social édition, 2011, 163 p.
57. Jean Tardieu, Cherif Khaznadar, *Grandeur et faiblesse de la Radio*, Paris, Unesco Editions, 1969, 220 p.
58. *Au fil du son, un portrait de Yann Paranthoën*, Pilar Arcila, .Mille et une. Films / TV Rennes 35, 2007, 52 min.
59. Entretien réalisé par Jack Vidal à Arles en juillet 1990 ; Entretien réalisé par Thomas Baumgartner à la Maison de la radio le 20 novembre 2004, dans Christian Rosset, *Yann Paranthoën, l'art de la radio,* Arles, Phonurgia Nova, 2009, 156 p.

par Alain Veinstein et retranscrits dans *Propos d'un tailleur de sons*[60]. C'est dans cet ouvrage que Paranthoën développe son avis sur le terme « documentaire ».

> Ma démarche : partir du réel et progressivement aller vers la fiction tout en préservant le réel. Pour les faire cohabiter. Et c'est pour ça que pour moi il n'y a pas de documentaire. Le documentaire c'est presque un mot qui me paraît péjoratif. Pour moi c'est une fiction aussi. Je ne critique pas le documentaire, mais idéalement il faudrait qu'il y ait de l'information, de la fiction, et que le documentaire soit musical aussi, bien qu'il n'y ait pas de musique[61].

Ce que Yann Paranthoën fabrique ce sont des émissions, et non des « documentaires », un terme qu'il considère comme péjoratif et qu'il n'utilise dans aucun des entretiens pour qualifier son travail. Il refuse d'utiliser ce terme premièrement parce que c'est un terme qui paraît trop restreint, contrairement au terme « émission », qui permet d'englober plus largement ce que doit être une création sonore selon lui, c'est à dire quelque chose qui contient tout à la fois l'information, la fiction et l'aspect musical du son. Peut-être n'utilise-t-il pas le terme « documentaire » car c'est un terme qui implique un lien très direct avec la réalité. Dans ce cas, il rejoindrait la vision de Kaye Mortley vis-à-vis du terme « documentaire de création », à savoir un format où le réel « glisse vers autre chose ("la fiction" ou "l'art", peut-être)[62] ». Il semble considérer le mot « documentaire » comme un terme simpliste, comme si ses émissions dépassaient ce lien direct qu'entretient le documentaire vis-à-vis du réel.

« Questionnaire pour Lesconil », donner à entendre un paysage sonore

L'émission « Questionnaire pour Lesconil », produite et réalisée par Yann Paranthoën, est diffusée pour la première fois le 23 mars 1980 dans *l'Atelier de création radiophonique*. La version originale de l'émission dure 139 minutes. Elle reçoit le Prix Italia de l'année 1980, après avoir été réduite à une durée de cinquante minutes[63]. Cette version est diffusée dès le 19 octobre 1980 dans l'ACR, à la suite de la première diffusion de « Carte

60. Entretiens réalisés par Alain Veinstein pour *L'autre journal* et retranscrits dans Yann Paranthoën, *Propos d'un tailleur de sons*, Arles, Phonurgia Nova, 2002, 44 p.
61. *Au fil du son, un portrait de Yann Paranthoën*, Pilar Arcila, .Mille et une. Films / TV Rennes 35, 2007, autour de 6 min. 50 s.
62. Site de l'association Phonurgia Nova, présentation du stage organisé par Kaye Mortley, [En ligne, http://www.phonurgia.org/kaye2_texte.htm, consulté le 25 avril 2018].
63. C'est la version de 50 minutes qui est utilisée pour cette analyse. Gravée sur CD, elle est disponible avec l'ouvrage *Yann Paranthoën, l'art de la radio* dirigé par Christian Rosset. Elle a été divisée en onze pistes, nommées par des lettres de A à K.

postale d'Italie » de Paranthoën, qui prend pour objet un voyage à Trento, en Italie, où le Prix Italia est décerné cette année-là. L'émission est ensuite rediffusée dans l'ACR le 17 octobre 1986, le 19 août 1992 et le 11 août 1996. Elle a été produite et réalisée par Yann Paranthoën, avec la participation de Claude Giovannetti et de Marie-France Thivot. La désannonce qui clôt l'émission laisse entendre les noms des personnes qui ont participé à l'émission et mentionne notamment la présence d'extraits d'entretiens avec Raymond Murray Schafer :

> C'était *Questionnaire pour Lesconil*, de Yann Paranthoën. Avec Murray Schafer, entretien par Pierre Tardi, les habitants et les pécheurs de Lesconil. Groupe de réalisation : Yann Paranthoën, assisté de Claude Giovannetti, Marie-France Thivot. Production de *l'Atelier de création radiophonique*, de France Culture[64].

En 1975, une équipe de chercheurs et de chercheuses dirigée par le Canadien Raymond Murray Schafer a visité cinq villes européennes afin d'étudier leur « paysage sonore ». Après avoir réalisé des enregistrements, des relevés d'écoute, des entretiens avec les habitants, Murray Schafer parvient à la conclusion suivante : « Avec le temps, de plus en plus d'invasions sonores dans la vie des communautés vont détruire le paysage sonore originel ». Cinq ans plus tard, Yann Paranthoën s'empare de l'étude du « World Soundscape Project » et part vérifier cette affirmation à Lesconil.

Yann Paranthoën utilise donc la notion de « Paysage sonore », définie par Raymond Murray Schafer comme « champ d'étude acoustique, quel qu'il soit. Ce peut être une composition musicale, un programme de radio ou un environnement acoustique[65] ». C'est le sens d'« environnement acoustique » qui est ici utilisé par Paranthoën dans « Questionnaire pour Lesconil ». Yann Paranthoën prend donc comme point de départ pour son émission l'étude de Murray Schafer. Une fois à Lesconil, il utilise deux magnétophones. Avec le premier, il fait entendre aux habitants de Lesconil les conclusions du chercheur et, avec le second, enregistre leurs réactions. Il enregistre les habitants évoquer leur manière de percevoir leur environnement sonore et son évolution. L'émission suit le cours d'une journée : départ des bateaux, pêche en mer, retour des bateaux, vente à la criée. Ce travail permet de comparer l'environnement acoustique de Lesconil tel qu'il a été décrit par Murray Schafer en 1975, et tel qu'il est perçu par les habitants du port en 1980. Il compare ici les différentes perceptions d'un même paysage sonore et de son évolution.

---

64. « Questionnaire pour Lesconil », Piste K.
65. Raymond Murray Schafer, *Le Paysage sonore. Le monde comme musique,* Paris, Editions, Wildproject, 2010 [1ère éd. 1977], cité dans Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique*, *op. cit.*, p. 110.

L'émission mêle ainsi des extraits d'entretiens de Raymond Murray Schafer, des extraits d'entretiens avec les habitants de Lesconil, et des enregistrements des sons qui constituent le paysage sonore du port. L'émission est introduite par une voix féminine qui explique le projet de Murray Schafer et cite les cinq villes européennes qu'il a étudiées :

> Entre février et juin 1975, le « World Soundscape Project » a entrepris d'étudier le paysage sonore dans cinq villages de cinq pays de l'Europe du Nord : Skruv, au sud de la Suède, Bissingen au sud de l'Allemagne, Dollar en Écosse, Cembra au nord de l'Italie, et, Lesconil dans l'ouest de la France[66].

Suit un extrait d'entretien avec Murray Schafer, en anglais, traduit par une voix française, hachée, quasiment robotique. Les deux voix s'entremêlent et se superposent parfois.

> When we went to … to Lesconil, / A Lesconil / We wanted to try and discover / Nous voulions essayer de découvrir / What it was that made Lesconil different from an other / Ce qui rendait le village différent d'un autre[67].

L'émission suit le cours d'une journée à Lesconil, de l'aube au crépuscule, et donne à entendre les sons qui rythment les journées du port. À la fin la journée, qui se clôt avec la vente à la criée, Paranthoën enregistre le calme qui revient. Un habitant raconte : « Quand la vente est finie on peut dire que tous les bruits s'en vont. Les derniers bruits ce sont les camions chargés de poissons qui s'en vont et après, c'est terminé[68]. » L'émission se clôt avec le bruit des vagues qui claquent.

« Questionnaire pour Lesconil » se caractérise par l'originalité du traitement des sons. Paranthoën joue avec des changements de rythme et un montage très « cut », qui passe très subitement d'un extrait à un autre, ce qui donne l'impression d'une narration fragmentée. Il joue avec l'utilisation de la monophonie et de la stéréophonie qu'il mêle, et avec la spatialisation des sons. Une habitante de Lesconil évoque les sons que l'on entend ou non en fonction de la direction du vent, et sa voix même semble provenir d'endroits différents selon les moments.

---

66. « Questionnaire pour Lesconil », Piste B.
67. *Ibid.*, Piste C, autour de 1 min. 43 s.
68. *Ibid.*, Piste J, autour de 4 min. 46 s.

> - Nous suivions de notre fenêtre ici, vous voyez, jusqu'au phare qui est là-bas, nous suivions la conversation, et je me rappelle encore leurs cris : "Bovet ! Bovet !" Il est vivant ! Il est vivant ! On l'entendait comme s'ils avaient été dans la cour. Maintenant on ne les entendrait plus.
> - Si, on entend l'appel à la Criée : "Les personnes étrangères à la criée sont priées de sortir, et cetera" On entend tout ça d'ici.
> - Oui, mais c'est rare, il faut que le vent vienne du sud[69].

Ici, Paranthoën joue avec la stéréophonie et la spatialisation du son. Les différentes paroles parviennent à l'oreille par la gauche ou par la droite, ce qui donne du relief à l'enregistrement. L'auteur sculpte les enregistrements des paroles qu'il recueille. Grâce à un montage très travaillé, il découpe les phrases, intercale certains mots avec d'autres ou avec des sons qui font partie du paysage sonore de Lesconil. On retrouve également les voix enregistrées en monophonie qui se détachent sur des arrière-plans enregistrés en stéréophonie, une technique qu'il affectionne particulièrement. Dans le texte de présentation de l'émission pour le Prix Italia, Yann Paranthoën écrit ceci :

> Les enregistrements ont été effectués en stéréophonie et en monophonie, cela intentionnellement. La stéréophonie traduisant un son brillant, éclatant, la monophonie un son retenu, quelque peu nostalgique. Par la juxtaposition de ces deux techniques, j'ai voulu opposer le Lesconil d'aujourd'hui, développé, au Lesconil du temps passé, apparemment plus simple, plus naturel. […] Tous les enregistrements ont été effectués en extérieur, les prises de sons étaient faites simultanément en stéréophonie et en monophonie afin de pouvoir passer de l'une à l'autre sans problème de synchronisation, lors du montage définitif[70].

Opposer le « Lesconil d'aujourd'hui » au « Lesconil du temps passé », c'est l'un des objectifs de cette émission, qui veut comparer le paysage sonore décrit par Murray Schafer en 1975 et celui perçu par les habitants en 1980. Ainsi, si les techniques utilisées par l'auteur et décrites ici font de cette œuvre une émission originale, les questions qu'elle soulève et les thèmes évoqués contribuent à la rendre exceptionnelle aux yeux des admirateurs de Paranthoën.

Si l'on en croit Pascal Mouneyres, Paranthoën décide d'enregistrer le paysage sonore de Lesconil par mesure conservatoire : « Au paysage acoustique du port de pêche, dont la disparition est programmée, il compte substituer son documentaire, comme une survivance,

69. « Questionnaire pour Lesconil », Piste G, autour de 1 min. 13 s.
70. Texte de présentation de *Questionnaire pour Lesconil* pour le Prix Italia 1980, dans Christian Rosset (dir.), *Yann Paranthoën, l'art de la radio, op. cit.,* p. 147-148.

comme un rescapé[71] ». On retrouve alors ici l'ambition de Paranthoën qui est d'utiliser ses enregistrements comme le moyen de conserver la trace de mondes en train de disparaître.

On retrouve également dans cette émission une autre préoccupation de Yann Paranthoën, qui est celle de la disparition de certaines pratiques due à l'arrivée de nouvelles technologies. C'est une question qu'il évoque à la fin de l'émission, lorsqu'il enregistre la vente à la criée.

> [Sons de la criée]
> - Ça se vend par rangée. Quatre caisses de petites langoustines, 42-43 kilos, 39-38 kilos. Quatre caisses de petites langoustines, je demande 4,50 ; 45 ; 40 ; 35 ; 30, et après on est à 4,30, et après on aura 4,35, 4,40, 4,45, 4,50. Ils sont là pour acheter le moins cher possible, pour vendre si ils peuvent, le plus cher possible, dans une limite raisonnable. Deux caisses, trois caisses, une caisse. L'ancienne criée se trouvait au parking, et on a démarré à cette criée sans micro. On a démarré la vente aux enchères normale sans micro. Sans micro. 4,35 ; 4,40 ; 4,45 ; 4,50.
>
> - Il risque d'y avoir une vente électronique. Il n'y aurait plus de criée. Il n'y aurait plus de criée[72].

Ici, Paranthoën mêle les sons de la criée à des extraits d'entretiens. En arrière-plan, l'auteur enregistre la criée, l'énumération monotone des prix par un homme. Par-dessus, en monophonie, il enregistre un entretien avec ce même homme qui explique le fonctionnement de la criée. Les deux enregistrements se mêlent. À la fin de l'extrait, un autre homme évoque l'éventualité d'une vente électronique qui remplacerait la criée. On retrouve ici le malaise de Paranthoën par rapport aux évolutions technologiques. Un malaise qu'il évoque également dans « Jeux de mains[73] » en 2000, et qui l'empêche d'adopter les nouvelles pratiques d'enregistrement et de montage liées à la révolution numérique. Dans le texte de présentation de « Questionnaire pour Lesconil » pour le Prix Italia, Yann Paranthoën évoque cette question de l'arrivée de certaines technologies à Lesconil.

> L'intention de Questionnaire pour Lesconil a été de confronter les résultats du travail de Murray Schafer sur l'environnement sonore de ce village à la vérité quotidienne telle qu'elle est vécue par les pêcheurs, les habitants ; d'entendre, au sens propre, si l'instinct d'écoute de chacun ne se trouvait pas perturbé, perdu même, par l'arrivée depuis une vingtaine d'années, de sons nouveaux, sophistiqués, de bruits violents, agressifs et

71. Pascal Mouneyres, « Questionnaire pour Lesconil, de l'enquête ethnographique à l'essai sensible », *Syntone*, 8 novembre 2017 [en ligne, http://syntone.fr/questionnaire-pour-lesconil-de-lenquete-ethnographique-a-lessai-sensible/, consulté le 24 avril 2018].
72. « Questionnaire pour Lesconil », Piste J, de 0 à 4 min. 13 s.
73 « Jeux de mains », *Radio Libre,* France Culture, 22 janvier 2000, 150 min.

> souvent éloignés de la nature : moteurs, treuils, sonorisation, etc. Les habitants de Lesconil ont été invités à écouter les conclusions de Murray Schafer, à réagir, et, ce sont leurs propos, c'est leur « paysage sonore » que nous avons voulu dépeindre et donnons à entendre[74].

D'après Pascal Mouneyres[75], le documentaire de Paranthoën apparaît comme une « ode subtile aux pouvoirs de l'ouïe ». Les sons qui composent le paysage sonore à Lesconil rythment la vie des habitants. On reconnaît les bateaux au bruit de leur moteur, on prévoit la météo grâce au tournoiement des vents ou à la direction prise par le tintement de la cloche et les marins connaissent le bruit de chaque rocher frappé par la houle, ce qui les aide à se guider dans la nuit. Paranthoën émet un constat : plus le paysage sonore apparaît modifié par la modernité, plus la faculté de l'homme à écouter semble altérée.

En 1980, « Questionnaire pour Lesconil » reçoit le Prix Italia, et cela bouleverse la carrière de Yann Paranthoën. Radio France est ainsi amenée à réévaluer son statut d'opérateur du son, pour le considérer désormais comme un auteur, à qui il faut apporter des moyens techniques, comme lui donner accès à une cellule pour qu'il puisse se consacrer à la création de ses émissions, huit heures par mois. Le documentaire, devenu mythique pour les amateurs du genre, a inspiré d'autres documentaristes, à l'instar de Christophe Rault qui, en 2009, s'est rendu à Lesconil pour capturer le paysage sonore du port, dix-neuf ans après son prédécesseur[76].

Yann Paranthoën apparaît comme un auteur de documentaires original du point de vue de son style, de son discours, comme de ses pratiques. La radio lui a permis de se créer un langage et il a utilisé le format du documentaire radiophonique tout en créant des caractéristiques propres à ses émissions. Étudier son œuvre semble être une manière d'entrer dans l'étude de *l'Atelier de création radiophonique*, puisqu'il en a été un acteur majeur, et a contribué à la renommée de cette émission. L'influence est réciproque, puisque l'ACR a permis à Paranthoën de trouver un cadre au sein duquel il a pu développer ses émissions et gagner des prix.

---

74. Texte de présentation de *Questionnaire pour Lesconil* pour le Prix Italia 1980, dans Christian Rosset (dir.), *Yann Paranthoën, l'art de la radio, op. cit.,* p. 147-148.
75. Pascal Mouneyres, « Questionnaire pour Lesconil, de l'enquête ethnographique à l'essai sensible », art. cité.
76. « Balade à Lesconil », Christophe Rault, Céline Ters, *Les Passagers de la nuit*, France Culture, 13 octobre 2009, 50 min.

René Farabet et Yann Paranthoën sont deux des grands noms qui restent de l'ACR et ont débordé le cercle restreint des amateurs de création radiophonique. René Farabet a dirigé l'ACR pendant plus de trente de 1969 à 2011, tout en produisant un grand nombre d'émissions extrêmement variées. Yann Paranthoën a également collaboré à l'émission, en tant qu'opérateur du son puis en tant qu'auteur, avant de se repartir dans sa Bretagne natale, ne supportant pas l'évolution de Radio France. L'étude de leur parcours et de leur œuvre permet de s'approcher un peu plus de quelques unes de ces figures qui ont fait l'*Atelier de création radiophonique*.

L'*ATELIER*, SUITE ET FIN ?

René Farabet quitte France Culture à la fin de l'année 2001, en cours de saison, poussé à prendre sa retraite par la direction de la chaîne, alors incarnée par Laure Adler. Les équipes expriment alors leurs peurs et leur mécontentement et une lettre ouverte signée par quatre-vingt producteurs fait part d'une indignation quant à cette brutale fin de contrat et l'attachement à « un homme dont la renommée n'est plus à faire[1] ». René Farabet lui-même fait part de ses doutes : « J'ai peur que nous soyons à un tournant critique pour ceux qui ont l'amour de ce moyen d'expression[2] ». Beaucoup craignent pour l'avenir de l'ACR, repris dès janvier 2002 par une équipe de trois jeunes producteurs, Marina Babakoff, Frank Smith et Philippe Langlois. Si l'ACR poursuit néanmoins sa route durant les décennies qui suivent et si France Culture accorde encore aujourd'hui une place à la création radiophonique, la période menée par René Farabet reste néanmoins pour les professionnels et les passionnés de la radio celle qui a permis le plus librement à cet art de s'épanouir.

L'ACR, un hapax radiophonique

« Laboratoire d'écriture et aventure de création radicale[3] » comme le décrit Irène Omélianenko, l'*Atelier de création radiophonique* apparaît, dès ses débuts et tout au long de son histoire, comme une émission hors norme, aux marges de ce qui se fait alors dans la maison ronde. L'ACR se démarque par son ambition, celle de vouloir incarner la création et l'expérimentation sonore dans l'ORTF puis à Radio France, par son fonctionnement et par ses rapports avec la direction de France Culture. Elle diffère également des autres émissions de France Culture et de Radio France par son rapport spécifique avec son auditoire, par sa manière de s'approprier les évolutions techniques liées à l'enregistrement sonore et par la constitution et l'organisation de ses équipes.

1. Annick Peigne-Giuly, « René Farabet privé de son poste », *Libération*, 5 janvier 2002 [en ligne, https://www.liberation.fr/medias/2002/01/05/rene-farabet-prive-de-son-poste_389414, consulté le 7 décembre 2018].
2. *Ibid.*
3. Irène Omélianenko, chapeau de l'émission « Michel Créïs et *L'Atelier de création radiophonique* », *Création on Air*, France Culture, Frédéric Changenet, Patrick Muller, Edwige Roncière et Jean-Baptiste Etchepareborde, Rafik Zénine, 13 avril 2017, 59 min.

Les documentaires que l'*Atelier de création radiophonique* diffuse apparaissent également comme des objets spécifiques, qui se distinguent d'autres formes de documentaires radiophoniques, de type journalistique, d'observation ou de narration par exemple, également diffusés sur les chaînes de radio du service public. Les moyens mis à disposition et la possibilité de travailler sur le temps long permettent aux producteurs de l'ACR d'attacher une grande importance à la forme de leurs émissions. Si la diffusion de documentaires fait partie intégrante de l'identité de l'émission, qui a dès le départ l'ambition de sortir des studios, de se démarquer d'émissions trop écrites et de partir enregistrer cette scène qui « se déplace dans la rue[4] », les documentaires qui y sont diffusés n'auraient pu être imaginés sans le cadre de l'ACR. Ces émissions peuvent être décrites comme hybrides, à la jonction de plusieurs genres, aux « frontières du réel et de la fiction[5] ». Si elles sont extrêmement nombreuses et diverses, il est néanmoins possible de définir quelques caractéristiques qui leurs sont communes. Parmi elles, l'importance accordée aux visées esthétiques, la créativité du montage, l'attention minutieuse accordée au son. Si leurs thématiques sont tout aussi éclectiques, certaines tendances se dessinent et font de leur analyse un outil précieux pour approcher l'histoire sociale et politique de la France.

De l' « *Atelier* » aux « ACR », une disparition progressive ?

La première période de l'histoire de l'*Atelier de création radiophonique*, celle où, de 1969 à 2001, l'émission était surnommée avec affection *L'Atelier*[6], est celle qui a véritablement marqué les esprits des amateurs de radio et de créations sonores. C'est celle où l'expérimentation s'est faite radicale et où l'émission a bénéficié d'une grande liberté. Par la suite, si l'émission a dans un premier temps gardé une plage horaire dans le programme hebdomadaire de France Culture[7], elle s'efface peu à peu. D'abord réorganisé en une série transversale renommée *L'Atelier de la création,* L'*Atelier de création radiophonique* laisse finalement place au pluriel des « ACR », un format diffusé une fois par mois dans l'émission

4. « L'ombre du réel. Brèves réflexions en marge de quelques programmes de l'*Atelier de Création Radiophonique*, réalisés en studio, à partir de matériaux captés "off studio"», Conférence de René Farabet pour « Les Territoires du documentaire sonore », rencontre organisée par l'ADDOR et l'INA, le 26 novembre 2010, [en ligne, https://www.addor.org/rene-farabet-nest-plus-de-ce-cote-du-monde-446], autour de 5 min.
5. Entretien avec Kaye Mortley, site de Phonurgia Nova [en ligne, http://www.phonurgia.org/kaye1.htm, consulté le 6 juin 2019].
6. « On n'appelait pas ça l'ACR, on appelait ça l'*Atelier* ! Ça s'est appelé l'ACR quand ça a été repris par les autres producteurs, après Farabet. Les gens de l'*Atelier* ne parlaient que de l'*Atelier* ». Entretien avec Marie-Ange Garrandeau, le 28 février 2019. Voir annexe II, p. 189.
7. L'*Atelier de création radiophonique* est repris en 2001 par Frank Smith et Philippe Langlois, qui produisent l'émission jusqu'en 2011.

Création on air[8]. Si les moyens sont censés y être plus conséquents et la liberté créatrice plus grande que dans les autres émissions, les acteurs de la création radiophonique s'accordent pour dire que les conditions sont très éloignées de celles dont il était question lors des premières décennies. En 2019, France Culture affirme à nouveau vouloir laisser une place aux « ACR » dans l'émission *L'Expérience*, produite par Aurélie Charon[9]. Ces multiples réaménagements témoignent, plus que d'une considération particulière des directions successives de France Culture pour la création radiophonique, d'un véritable attachement à cette émission de la part des passionnés et plus largement des équipes de France Culture[10]. À travers les entretiens et les discussions informelles menées dans les couloirs de France Culture, c'est de la nostalgie que l'on rencontre. Nostalgie pour cet *Atelier de création radiophonique* des débuts qui est dit plus libre et plus créatif, nostalgie pour le travail minutieux sur le son, les moyens abondants et une fabrication sur le temps long.

Quel relai pour la création radiophonique ?

Si aujourd'hui la création radiophonique a toujours sa place sur France Culture, celle-ci se développe également en dehors des radios traditionnelles. Grâce au développement d'Internet, les plateformes de podcasts se multiplient et il devient aisé de mettre en ligne l'enregistrement sonore effectué avec un smartphone ou un enregistreur, dont les différents modèles se font de moins en moins encombrants. Les chaînes de radio traditionnelles elles-mêmes s'initient aux podcasts, à la manière de France Culture qui lançait en 2018 sa production de podcasts natifs[11]. Ces évolutions s'accompagnent d'un engouement fort pour le son, à l'image de l'intérêt grandissant du monde universitaire pour les Sound Studies. Les nombreux festivals, évènements, journées d'études autour du son témoignent d'une popularité nouvelle pour la question sonore, ainsi que pour les formats qu'elle véhicule, entretien, documentaire, fiction, création sonore. La création radiophonique se déploie sur

8. « Ce titre, il a été donné au départ à une série transversale où il y avait Aurélie Charon, une fiction, deux documentaires de création, et ensuite il y avait Thomas Baumgartner. On a appelé tout ça *L'Atelier de la création*. Et il a été dit ensuite que dans le cadre de *Création on air* on mettrait un ACR par mois ». Entretien avec Irène Omélianenko, le 14 mars 2019.
9. « *L'Expérience* se décline également sous forme de collections, et accueille des Ateliers de création radiophonique, et des productions pour le Cinéma sonore », « Appel à projets : lancement de l'*Expérience* », site de France Culture [en ligne, https://www.franceculture.fr/creation-sonore/appel-a-projets-lancement-de-lexperience, consulté le 28 mai 2019].
10. « C'est une émission à laquelle on est tous très attachés dans la chaîne, et ce n'était pas évident de vivre avec ce qui devenait fantôme, car l'idée a été de mettre une émission de création le soir, et de lui donner un nom qui ressemblait un peu à l'ACR ». Entretien avec Irène Omélianenko, le 14 mars 2019.
11. Site de France Culture, page « les podcasts natifs » [en ligne, https://www.franceculture.fr/theme/france-culture-les-podcasts-natifs, consulté le 6 juin 2019].

Internet et elle est récompensée par de nombreux prix. La Société civile des auteurs multimédia (Scam) récompense par exemple plusieurs œuvres sonores chaque année[12]. Le festival Longueur d'ondes remet, lui, depuis treize ans, le prix de la création documentaire radiophonique[13]. La création radiophonique se diffuse par de nouveaux biais, mais ce sont également ses pratiques qui se renouvellent. Certaines avancées technologiques engagent de nouveaux champs d'exploration pour ce genre, comme le son binaural qui restitue une écoute naturelle, en trois dimensions. La création radiophonique s'exporte au-delà de l'enceinte de la maison ronde et l'intérêt d'un nombre grandissant de professionnels et d'amateurs contribue à renouveler ces pratiques.

Une contribution à l'histoire de la radiodiffusion

L'étude monographique d'une émission telle que l'*Atelier de création radiophonique* apparaît comme une contribution à l'histoire de la radiodiffusion en tant qu'elle approche l'histoire de Radio France et plus précisément de France Culture, ce qui comprend l'histoire de la politique de la chaîne et de sa logique d'antenne. Elle approche également l'histoire des techniques qui sont celles de l'enregistrement sonore et de la retransmission radiophonique, mais aussi une histoire sociale qui s'intéresse aux métiers de la radio.

En étudiant le genre documentaire au sein de l'*Atelier de création radiophonique* nous tentons d'apporter une contribution à l'histoire du documentaire radiophonique, qui reste encore à écrire. Si le documentaire radiophonique a été traité par les sciences de l'information et de la communication, mais aussi au sein de travaux universitaires menés par des étudiants en arts du spectacle[14] ou en études de son[15], l'étude de ce genre radiophonique dans une démarche historienne reste à faire.

---

12. Site de la Scam [en ligne, http://www.scam.fr/Espace-culturel/Les-prix/Les-prix-radio, consulté le 7 juin 2019].
13. Site du festival Longueur d'ondes [en ligne, http://longueur-ondes.fr/le-festival-de-la-radio-et-de-l-ecoute/les-prix/les-prix-de-la-creation-documentaire-radiophonique/, consulté le 7 juin 2019].
14. Julie Birmant, Sylvie Schirm, *Le documentaire à Radio-France*, mémoire effectué sous la direction de Richard Kalisz, Bruxelles, Institut National Supérieur des Arts du spectacle, 2001 ; Etienne Noiseau, *Le documentaire radiophonique. Une approche du réel par le son*, mémoire de fin d'études, Bruxelles, Institut National Supérieur des Arts du Spectacle, 2003.
15. Rémi Bourcereau, *L'espace dans le documentaire radiophonique*, mémoire effectué sous la direction de Michel Créïs et Christian Canonville, Paris, Ecole nationale supérieure Louis Lumière, section son, 2009, 157 p. Julie Roué, *La question du « Je », Traiter de l'intime dans le documentaire radiophonique*, mémoire préparé sous la direction de Christian Canonville et Kaye Mortley, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, section son, 2008, 229 p.

Une histoire à poursuivre

Ce travail de recherche mériterait d'être approfondi et prolongé. La réalisation d'un échantillonnage plus large des émissions de l'*Atelier de création radiophonique* et une analyse plus systématique de celles-ci permettraient d'approfondir l'étude diachronique des thématiques traitées dans les documentaires et surtout de leurs caractéristiques formelles, analyse qui n'a été qu'ébauchée. Étudier l'évolution des caractéristiques formelles de ces documentaires permettrait tout à la fois d'appréhender les techniques de la mise en ondes, mais aussi de l'histoire des sensibilités sonores, l'évolution des sonorités et de la transmission d'ambiances sonores, ce qui s'accompagne d'une approche par l'évolution des goûts musicaux. Étudier l'évolution des thématiques et des sujets traités par ces émissions constitue un outil intéressant pour l'histoire culturelle, qui elle, touche à l'histoire sociale et politique.

L'histoire de l'*Atelier de création radiophonique* mériterait également d'être écrite en utilisant la totalité des archives d'Alain Trutat et de l'émission qui sont indisponibles pour le moment. Parmi elles, les courriers d'auditeurs de l'ACR[16], la correspondance d'Alain Trutat et celle de René Farabet et des notes concernant les programmes de l'ACR[17]. Ces archives permettraient d'approfondir l'étude de l'organisation de l'émission, des modifications successives des équipes, des raisons de certains départs ou des rapports avec la direction. Mais elles apporteraient également un éclairage sur les ambitions des producteurs, le choix des programmes ou le traitement de certains sujets. L'écriture de l'histoire de l'ACR mérite également d'être poursuivie en traitant de l'ensemble des émissions qui y sont diffusées, tous genres confondus. Cela permettrait d'avoir une vision d'ensemble de l'émission et de sa programmation. C'est également en s'attachant aux acteurs de l'ACR qu'il est possible de poursuivre l'étude de l'émission, en multipliant et en approfondissant l'analyse des œuvres de Yann Paranthoën, de René Farabet, mais aussi et surtout de l'ensemble des noms qui ont fait l'histoire de l'*Atelier de création radiophonique*.

16. Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine, archives d'Alain Trutat, articles 20170274/1, 20170274/3, 20170274/6-15.
17. Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine, archives de l'*Atelier de création radiophonique*, articles 20170105/2, 20170105/8, 20170105/16, 20170105/18, 20170105/25, 20170105/30, 20170105/34.

ANNEXES

ANNEXE I
ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN ROSSET

Entretien avec Christian Rosset, producteur à l'*Atelier de création radiophonique.*
Le jeudi 17 janvier à 17h au café *Les Ondes*, Paris, 16e arrondissement.
Durée : environ 2 heures.

Vous n'avez donc jamais considéré que vos émissions étaient des documentaires ?

Je n'ai jamais pensé à employer le mot « documentaire », qu'il soit de « création » ou non… À mes débuts à l'ACR – j'ai démarré à l'âge de 19 ans en 1975 – je désirais simplement monter, mixer, des musiques et des textes, mais pas à la manière des « fictions ». On était loin donc du « documentaire ». J'ai intégré l'équipe de production de cette émission en tant que musicien travaillant de préférence avec des écrivains. La première fois, c'était avec Claude Ollier qui était à l'époque très reconnu dans le milieu de la création radiophonique. Il m'avait poussé à enregistrer quelques petites séquences de discussion pour « documenter » ce qu'on faisait, mais j'étais alors trop immature – ou trop timide – pour faire ça correctement.

L'idée première était de déconstruire la création radiophonique. C'est-à-dire de faire en sorte que la musique n'illustre pas le texte, que ça frotte. On avançait à tâtons, ne sachant pas d'avance où on allait, travaillant la matière sonore (voix et instruments) par montages et mixages successifs, tentant d'aboutir à quelque chose d'un peu original. On faisait des « essais ». Aujourd'hui on dit « essai radiophonique » pour caractériser ces formes radiophoniques. C'est en tout cas ainsi qu'on les déclare à la SCAM. La différence qu'il y a avec un documentaire, c'est qu'un essai radiophonique peut être composé à partir de sources très hétérogènes, sans qu'il y ait obligation de sujet, ni de traitement avec des morceaux d'entretiens comme on le fait généralement dans un documentaire.

Donc selon vous, la présence d'extraits d'entretiens est indispensable pour qu'une émission soit affiliée au genre documentaire ?

Pas forcément. On peut parfois s'en passer, mais c'est quand même le plus souvent le cas. Quelqu'un comme Yann Paranthoën, avec qui j'ai travaillé pendant quatre ans à mes débuts et qui m'a beaucoup influencé, n'employait pas le mot « documentaire », même si ce qu'il faisait était alors catalogué sous cette appellation. Il avait repris à son compte ce que disaient par exemple les gens de la Nouvelle Vague, à savoir que la frontière entre documentaire et fiction est très poreuse. Si on regarde les premiers films de la Nouvelle Vague (*À bout de souffle* de Godard, *Les 400 coups* de Truffaut, etc.), on les perçoit d'emblée comme des fictions. Mais si on les revoit avec une certaine distance, on peut les appréhender comme de véritables documentaires sur l'époque : comment était Paris, comment s'habillaient les gens, quelles voitures ils conduisaient, etc. Ces films renseignent sur énormément de choses parce que, au lieu de reconstituer des extérieurs en studio, ils allaient filmer sur les lieux mêmes et captaient, parfois au hasard, ce qu'ils y trouvaient.

Dans mes premiers *Ateliers de création,* tout était enregistré en studio. Je ne savais pas encore qu'on pouvait aller enregistrer en extérieurs. C'était donc volontairement assez artificiel. Mais assez vite, j'en suis sorti et cela a été une décision vraiment heureuse.

C'était à quel moment ?

À la fin des années 1970. Perec avait diffusé à l'ACR sa fameuse émission enregistrée au carrefour Mabillon. Était-ce une fiction ? Un documentaire ? On ne savait plus, les deux étant à égalité possibles. Ça m'a beaucoup plu. L'idée de sortir, ce n'était pas, du moins en ce qui me concerne, pour coller au plus près de la réalité et ainsi de la documenter, mais plutôt pour s'essayer à inventer de nouvelles formes d'artifice. […]

Une des revendications que certains (dont je fais partie) pouvaient avoir à l'ACR, c'était de produire avec les outils de la radio des équivalents de toutes les formes d'écritures « classiques » : littéraire, plastique, musicale. Commencer par travailler la musique des bruits, l'attention au rythme étant primordiale. Traiter la parole comme si c'était du texte. J'ai souvent dit que le montage des entretiens enregistrés pour les ACR, très découpés, auxquels

s'ajoutent généralement de brefs fragments de texte écrit et lu, fonctionne un peu comme un livret d'opéra qu'ensuite (ou en même temps) on mixe avec des musiques et des sons.

On est aussi, par certains côtés, assez proche du travail plastique, selon moi. Il se trouve que j'ai été formé à l'école des Beaux-Arts, ce n'est pas le cas de tout le monde c'est même assez rare chez les auteurs radio. Au début des années 1980, Paranthoën était venu enregistrer un peintre avec moi dans son atelier, il avait trouvé son activité tellement proche de la sienne qu'il a fini par se considérer lui-même comme peintre.

Il parle aussi parfois de sculpture, Yann Paranthoën…

La sculpture c'est parce qu'il venait d'un village de tailleurs de pierre. En ce qui concerne la peinture, c'était après cette rencontre avec Gaston Planet, qui est malheureusement mort très peu de temps après. Planet faisait des frottages, c'est-à-dire qu'il allait, dans un premier temps, travailler en extérieur, emportant de la toile de drap, de la peinture et des pinceaux. Il posait ses toiles sur des reliefs et en prenait l'empreinte. Puis il retravaillait tout ça dans son atelier en rajoutant des couleurs, par petites touches aussi fines que ses empreintes étaient rudes. Yann était très touché par ça, il trouvait que c'était la même démarche que la sienne en radio : aller d'abord dehors prendre la ma matière, enregistrer le son parfois dans les pires conditions, puis retourner en studio pour achever, lentement, le travail, en rajoutant des couleurs sonores…

En ce qui concerne le documentaire (à sa façon – la mienne étant relativement proche), ce qui importe n'est pas tant le sujet que le travail sur la matière. Ce sont les opérations de montage et de mixage qui doivent faire apparaître le sujet et non le contraire (il ne faut pas assujettir la matière à un simple traitement d'un sujet). Si c'est pour faire en radiophonie une simple transposition d'un article de presse, ça ne sert à rien d'avoir à disposition toutes ces machines. Décidément l'usage du mot « documentaire » n'est pas simple. Il y a du « documentaire » partout, même quand il semble en apparence ne pas y en avoir. Mais il y a toujours aussi de la fiction. S'il n'y a pas les deux, je m'ennuie. Car, en ce cas, il n'y a pas de magie. La radio « non ennuyeuse » doit apporter une part de fiction, créant différentes distances avec le sujet. Comme dans ce média il n'y a pas d'images, on doit « faire image » avec du son (mais le plus ouvertes possible). Et donc jouer avec la « vérité ». L'illusion de vérité. Sans pour autant devoir tricher, du moins avec le son. C'est par l'écoute

du ton qu'on se rend compte que telle ou telle chose, telle ou telle voix, sonnent juste ou faux. Il y a des voix que l'auditeur ressent d'emblée comme portant des idées fausses car elles ne sonnent pas juste. Alors l'auteur, premier auditeur, doit absolument les éliminer.

En ce qui concerne l'usage de sons concrets – quand j'ai commencé à travailler avec le GRM, le Groupe de Recherches Musicales, à partir des années 1990, je suis devenu un peu « électroacousticien » et un musicien concret – j'aime bien utiliser des sons que l'on reconnaît et donc qu'il est possible de nommer. Si je mixe un son de porte, qui s'ouvre ou qui se ferme, je n'use d'aucun effet pour que l'on ne reconnaisse pas ce son. Cependant, j'aime bien utiliser ce genre de son de manière décalée, non illustrative. C'est parce que je ne m'intéresse pas à reproduire le réel. Le réel, c'est une matière et ce qui compte, c'est d'inventer à partir de ça. Pas forcément de manière complexe. On peut parfois inventer quelque chose de neuf en accomplissant des opérations très simples. Il y a même eu des ACR quasiment sans montage, sans mixage, mais qui étaient liées à un dispositif original (Perec, toujours, à Mabillon, en est un exemple).

Quand j'ai mixé un jour de la pluie battante avec le son d'une rame de métro souterrain, personne ne s'est rendu compte que je donnais à entendre quelque chose qui n'existe pas dans la réalité, car ça sonnait bien plus vrai qu'une prise de son mal fichue dans un « réel » sans grand intérêt. C'est donc ça la vérité en radio : trouver les tons justes, les bons rythmes, les bons tempi et non reproduire platement le « réel ». Agnès Varda dit documenteur. Tout bon documentaire est aussi un documenteur. Aragon avait parlé de « mentir-vrai ». On n'approche la vérité qu'en travaillant la matière. Aujourd'hui beaucoup de documentaires sont bridés par certains formatages imposés. Il y a souvent excès de « sociologisme journalistique » : excès de storytelling, mâtiné de divers emprunts aux sciences humaines, apprises superficiellement dans les écoles de journalisme. On doit donner l'illusion qu'on a traité le sujet de manière sérieuse. Mais du coup, ça ne décolle jamais.

Il y a des documentaristes purs et durs (non écrivains, non musiciens, non plasticiens, etc.) qui font de la création, comme par exemple Kaye Mortley. Ils ont cependant un côté « artiste », et non « journaliste ». Même si leur relation aux pratiques artistiques est souvent ambiguë. Il y a aussi (peut-être) chez certains auteurs une sorte de complexe vis-à-vis des arts que n'avait pas Paranthoën, bizarrement. La plupart des producteurs et productrices des *Ateliers*, des *Nuits Magnétiques* sont cependant entrés via leur pratique de la musique et/ou

de la littérature. La plupart des grands « créateurs radio » étaient à l'origine, et sont restés, des musiciens, des écrivains.

Pour la plupart, ils venaient du milieu artistique ?

Oui, personnellement je venais clairement de là. Perec c'était un écrivain, et ce qu'il a fait à la radio demeure. René Farabet, c'était quelqu'un qui avait fait des études de lettres. Il n'est pas vraiment devenu écrivain, même s'il a fait quelques petits livres, surtout vers la fin de sa vie, mais il était comédien et il avait une solide base artistique. Alain Trutat qui a fondé l'ACR a été secrétaire de Paul Eluard. Il est aussi un des fondateurs de France Culture, avec notamment Jean Tardieu qui était un écrivain. Parmi les gens importants dans les bureaux de la « radiodiffusion française » qui commandaient des œuvres, il y a eu Henri Dutilleux qui est pour moi un des plus grands compositeurs français du XXe siècle. C'est pour ces raisons que je me suis tout de suite senti à l'aise en pénétrant la Maison de la Radio : comme un poisson dans l'eau. Dutilleux était alors parti, mais Charles Chaynes, qui était lui aussi compositeur, l'avait remplacé. À mes débuts, je croisais dans les couloirs Georges Aperghis, encore un compositeur. Et bien d'autres encore qui venaient des courants animés par John Cage ou Stockhausen, côté musique « contemporaines ». Et ne parlons pas des écrivains dits de la modernité qui étaient encore plus nombreux. L'ACR était une émission qui se voulait d'avant-garde. Plus tard, en allant travailler aux Nuits Magnétiques pour ne pas me laisser enfermer dans un seul lieu de production, j'ai rencontré Alain Veinstein, dont je connaissais déjà les écrits. Je pense qu'il m'a embauché parce que j'étais un artiste. Les écrivains qui voulaient aller y travailler étaient le plus souvent bien accueillis, de Franck Venaille à Tanguy Viel (quand les *Nuits magnétiques* ont été rebaptisées *Surpris par la nuit*). Il y avait clairement une volonté que la création et le documentaire radiophonique soient affaire d'auteurs, d'artistes.

Si les producteurs venaient du milieu artistique, les chargés de réalisation, cités au générique, d'où venaient-ils ?

On nommait toute l'équipe dans l'ancien temps au générique, même celles et ceux qui n'avaient pas participé à l'émission de la semaine. L'ACR avait ses chargés de réalisation et ses techniciens qui travaillaient un certain temps en équipe. En 1969, Alain Trutat s'était occupé de débaucher les meilleurs et les plus ouverts. Ils ont été ensuite remplacés par de

plus jeunes, souvent formés par les précurseurs. J'ai notamment beaucoup travaillé avec Marie-Ange Garrandeau et Monique Burguière. Marie-Ange était chargée de réalisation (à l'époque on disait assistante, mais elle accomplissait exactement le même travail). Monique était à la prise de son et au mixage. Il y avait entre nous une réelle connivence. On parlait ensemble de tout, on échangeait parfois nos rôles. Il n'y avait pas de division du travail, même si chacun n'avait pas les mêmes compétences. J'ai toujours eu besoin de mettre la main à la pâte. Kaye, René aussi. Et bien d'autres. En fait, ce que je demandais avant tout à l'équipe de réalisation, c'était de m'apporter une écoute critique. L'ambiance a toujours été impeccable. Il était agréable et facile de joindre nos forces pour faire du mieux possible avec le temps qui nous était imparti.

Dans l'expression « Atelier de Création Radiophonique », il y a « Radio », il y a « Création », et il y a « Atelier », ce qui sous-entend l'idée de collectif. L'utopie de départ vient de là. Ce n'était pas comme maintenant. Il ne s'agissait pas d'avoir chaque semaine une autre équipe pour traiter de sujets différents (qui pouvaient d'ailleurs être traités par bien d'autres). Il s'agissait – c'était ça l'esprit « Atelier » – de former des gens dans l'idée qu'ils pourraient, si tout se passe bien, y consacrer leur vie, ce qui est pour le moins différent !

Il semble qu'il y ait eu des équipes soudées et une ambiance de travail conviviale…

Ah oui, il le fallait, car la réalisation de chaque émission prenait beaucoup de temps. Je ne parle même pas de la période d'enregistrement et de montage (ça m'est arrivé de dépasser les trois mois et je n'ai que très rarement produit plus de deux ACR par an). Le mixage se faisait durant une semaine, en analogique, du lundi au samedi. Lundi après-midi, mercredi matin, jeudi matin, vendredi toute la journée et samedi toute la journée, pour mettre en « prêt à diffuser » entre 1h30 et 2h20, selon les époques. Et, une fois le travail achevé, on ne se quittait pas. On allait dîner ensemble après avoir réécouté le résultat le samedi après-midi et à tour de rôle chez l'un ou l'autre, chacun ayant préparé quelque chose la veille. On faisait la fête. C'est un peu pour ça qu'on est restés si longtemps à travailler ensemble, il y avait une réelle complicité… On ne peut pas parler vraiment de famille, mais il y avait de véritables liens. Et puis, peu à peu, ça a changé. Les équipes ont été formées de manière plus aléatoire. Je suis parti, d'abord aux *Nuits Magnétiques,* puis au Programme musical, pour changer de format, de mode de travail, voire de « genre », expérimenter d'autres manières de

faire, tout en restant aux ACR. Ça ne plaisait pas forcément aux « puristes » de l'ACR. Il y a eu des moments de tension. Il a fallu s'accrocher pour y rester toute ma vie professionnelle, soit quasiment 44 années pleines, je ne sais pas comment j'ai tenu !

Il faut ajouter qu'il y a eu un grand tournant, au moment du passage au numérique, en 2001- 2002. René Farabet a été mis, avec une certaine violence, à la retraite. L'ACR a continué de manière très différente, ça a été une véritable rupture, peut-être nécessaire, mais du coup, au lieu de faire deux ACR par an, je n'en ai fait que deux en dix ans. Alors j'ai continué mon travail à *Surpris par la nuit*, puis aux *Passagers de la nuit*, etc. On n'a plus jamais qualifié mes essais radiophoniques d'ACR et pourtant c'en étaient, parfois de plus « vrais » que ceux auxquels était accordé ce « sigle ». La raison principale de cette continuité dans le travail venait du fait que le passage au numérique a fait que les différences de moyens entre les diverses émissions où on pouvait produire du « documentaire » et de la « création » se sont réduites, jusqu'à devenir quasiment inexistantes.

Comment ça ?

Ça veut dire qu'à la fin du vingtième siècle l'ACR disposait de beaucoup de plus de moyens que *Les Nuits Magnétiques*. Ces dernières étaient mixées en une journée ou même en une seule après-midi pour une même durée d'1h30. Faisant un projet pour un ACR ou pour une *Nuit Magnétique*, je devais avoir conscience qu'on ne pourrait atteindre le même degré de perfection, côté réalisation. On pouvait faire des essais, recommencer, tenter d'aller assez loin avec l'ACR, alors qu'avec les *Nuits,* il fallait livrer le truc presque comme on produit un grand article dans un journal, tout en gardant une certaine exigence du son. C'était quand même mieux que la radio de flux. En l'an 2000, entre *Surpris par la nuit* et l'ACR, il y avait encore une petite différence. Mais très vite elle s'est résorbée. Entre *Sur les Docks* et *Création on air* aujourd'hui, on a exactement les mêmes moyens. La seule différence de qualité entre ces émissions tient à la manière dont on s'en sert.

Donc pour vous, avant 2001, entre *Les nuits magnétiques* et l'ACR, la différence, ce n'est pas tant une différence d'objectif, c'est une différence de moyens ?

Les deux vont de pair. À l'ACR, du temps de l'analogique, on était des « artistes artisans », prenant le temps de caler les bandes, de faire des repérages, de changer les

bobinos, tentant de ne jamais faire de « mauvais collants ». Le numérique nous a permis de faire des essais bien plus rapidement. C'est devenu presque impossible de rater ses « collants ». Avec le numérique, si ça ne marche pas, on s'en rend compte immédiatement, on peut changer rapidement de stratégie, tenter de nouveaux essais.

Qu'est-ce qui a justifié la diminution des moyens accordés à l'ACR sur l'ensemble de la période de diffusion ?

L'ACR est une utopie. Trutat ne s'en est jamais caché. Quand il a fondé l'ACR, ce ne devait être qu'une expérience de courte durée. Et pourtant, à l'automne 2019, on en arrive au cinquantième anniversaire, c'est quand même étonnant. Quand j'y suis rentré, seulement six ans après la diffusion du premier programme, on nous faisait déjà sentir que c'était formidable que ça ait tenu jusque-là.

Il n'y avait pas alors de mesure d'audimat. Il y avait des gens qui adoraient cette radio de création ; d'autres qui détestaient. Tout ce qu'on espérait, c'était que quelques personnes tournent le bouton de leur récepteur, tombent par surprise sur nos programmes, et continuent à écouter. Peu importe leur nombre. C'est comme pour la poésie qui peut ne se vendre qu'à 300 exemplaires – et même moins si on songe que Lautréamont n'a dû vendre que 20 exemplaires des *Chants de Maldoror* ou des *Poésies* de son vivant. Yann Paranthoën est relativement connu aujourd'hui, mais peu ont écouté en direct ses premiers essais. Ils coûtaient pourtant un peu l'argent, mais ça ne dérangeait pas trop l'État, principal actionnaire. Personne n'avait encore de compte à rendre. Autrefois, je venais en studio avec sept musiciens pendant deux jours et ça ne posait aucun problème. Aujourd'hui, pour *Création on air*, si j'ai besoin d'enregistrer de la musique, il faut que je demande une autorisation. Et la dernière fois que ça a été accepté, c'est tout juste s'il n'a pas fallu que ce soit moi qui joue ma musique au piano sans être payé. Du temps de Trutat, quand on avait besoin de comédiens, on pouvait faire venir Michael Lonsdale, Jean-Pierre Cassel ou Bulle Ogier. Aujourd'hui, il nous faut travailler avec de jeunes comédiens pas chers ! Ce qui peut être parfois impeccable, mais pas toujours. Du temps de Farabet, quand un ACR coûtait un peu cher, on faisait la semaine suivante une rediffusion ou quelque production rapide ne nécessitant pas de dépenses particulières. Il y avait de nombreux arrangements possibles. Et chacun contribuait à cet équilibre. Il m'est arrivé de faire des ACR un peu fous dont la réalisation s'étirait dans le temps et qui demandaient de vrais moyens. Comme c'était

rémunéré selon la durée de diffusion, j'étais alors très mal payé. Mais c'était un échange : la liberté artistique contre des « retenues de salaire » ! Ça ne fonctionne plus du tout comme ça aujourd'hui pour les producteurs. Les moyens sont comptés, mais je trouve qu'en fonction des évolutions technologiques, les temps de réalisation restent corrects.

Dans l'ensemble, quels étaient les rapports de l'ACR avec la direction de France Culture ?

Tant qu'Alain Trutat a été en place, les choses se passaient plutôt bien, même si les directions successives n'adoraient pas vraiment ce genre de programmes. Quand Laure Adler est arrivée au poste de directrice, les tensions se sont renforcées. Elle avait dirigé par le passé les *Nuits Magnétiques* et, ni elle, ni Alain Veinstein, n'étaient des fans de l'ACR. Et ils n'avaient strictement aucun lien amical avec René Farabet qui avait un peu un complexe de supériorité, persuadé que « son » émission était plusieurs coudées au-dessus des *Nuits*. J'ai passé un très sale moment quand Farabet s'est fait mettre d'office à la retraite. Mais heureusement, Veinstein m'a très vite accueilli à *Surpris par la nuit* où j'ai composé presque autant de programmes en moins de dix ans qu'à l'*Atelier*.

Une des raisons qui faisaient que l'*Atelier* ne plaisait pas trop à Alain Veinstein et Laure Adler, c'était qu'il n'y avait jamais, en début démission, de chapô, de présentation. Aux *Nuits Magnétiques*, Veinstein demandait de faire le contraire. On commençait toujours par se présenter, disant *bonsoir* à l'auditeur…

Et puis il y avait peut-être aux *Nuits Magnétiques* un sujet d'émission plus défini ?

À l'*Atelier* il y avait quand même des sujets très définis. Et puis, pour les *Nuits,* il m'arrivait régulièrement de proposer quelque chose d'assez vague à Alain Veinstein et ensuite, ça dérivait, ça devenait autre chose. À l'époque, on ne déposait pas forcément de sujet écrit sur du papier dans les bureaux, on traitait les choses oralement.

Quelle était la démarche pour proposer un sujet ?

Ça dépendait de la relation de confiance précédemment établie. Si on était novice, on pouvait prendre rendez-vous avec Farabet ou avec Veinstein. En ce qui me concerne, les deux m'ont ouvert les portes parce que j'étais lié avec des personnes en qui ils avaient confiance (Claude Ollier pour les deux, Yann Paranthoën pour le second – c'est ce dernier qui m'avait poussé à aller aux *Nuits*). Il fallait montrer qu'on était capable d'aller jusqu'au bout. On avait le droit à un essai, mais pas à dix. Mes projets, c'était toujours des collaborations avec des écrivains, des artistes, autant que possible peu connus. Ou alors des virées sur des lieux. Ça plaisait, Farabet et Veinstein étaient cultivés, à chaque fois que j'ai proposé tel ou tel nom, ça a toujours été ok. Parfois je croisais par hasard Alain Veinstein dans un couloir et je l'apostrophais en lui disant « j'ai eu une idée cette nuit, j'aimerais bien faire une émission sur « la marche » ». Si ça lui disait, il me répondait : « pourquoi pas, c'est une bonne idée ». Et puis au lieu de me demander des précisions du genre « vous la voyez comment, cette émission ? », il me demandait par exemple, alors qu'on était en mars, de la faire pour mai. Et si ça m'était possible, je me lançais. Tout le monde y gagnait. De plus, Farabet et Veinstein (Trutat aussi) n'écoutaient le résultat que quand ça passait à l'antenne. Jamais avant. C'est souvent encore le cas aujourd'hui avec *Création on* air. On disposait d'une liberté absolue et, je le répète, je n'ai jamais donné un papier écrit avant réalisation à Farabet – jamais ! Le premier papier que j'ai déposé, c'était à l'attention de Veinstein à la création de *Surpris par la nuit* en 2000, parce qu'il fallait maintenant faire comme ça. C'est devenu de plus en plus la règle. Sinon, ce qui était bien, c'était de pouvoir quand même un peu décider avec quels assistants de réalisation on voulait travailler, de former des équipes. On ne peut faire du bon travail si on vous impose les personnes qu'il ne faut pas (hélas, ça arrive).

Yann Paranthoën travaillait par exemple très souvent avec Claude Giovannetti, n'est-ce pas ?

C'était un couple. En fait il travaillait souvent seul. Mais elle avait un rôle crucial. Elle est d'une modestie terrible, elle n'en parle que peu. Yann était un grand solitaire, il pensait même que je ne l'étais pas assez.

C'est à cause de l'arrivée du numérique que Yann Paranthoën a quitté Radio France ?

Il avait atteint l'âge de la retraite… Quand il a reçu le Prix Italia en 1980 pour *Questionnaire pour Lesconil*, il a obtenu, grâce à Trutat qui l'a vraiment défendu, la possibilité de travailler une semaine par mois sur ses propres travaux, tout en restant salarié à plein temps, ce qui avait suscité de vives jalousies de la part de certains de ses collègues. On lui avait accordé certains jours une cellule de mixage. Il arrivait à 7 heures du matin et en partait à 11h du soir, tous les jours où il pouvait se consacrer à ses propres projets. Le problème, c'est que c'était écrit dans son contrat de technicien, et alors, prenant sa retraite, il perdait ce privilège, d'autant plus qu'Alain Trutat, partant lui aussi, ne pouvait plus le soutenir… Alors il s'est fait construire un équivalent de cette cellule en Bretagne. Elle a été désactivée après sa mort, mais il y a travaillé jusqu'à la fin. Tous ses amis techniciens lui ont offert des magnétos, l'ont aidé à s'installer. Il a donc continué à produire des créations. Laure Adler l'a défendu un certain temps. Puis il n'a pas supporté l'installation d'un compresseur dénaturant le son diffusé par les ondes. D'où rupture. Il a gueulé assez fort et du coup s'est fait jeter. Sa dernière émission n'a jamais été diffusée, d'autant plus qu'elle a une durée qui ne colle avec aucune grille (du genre 2h21) … Par la suite, ses héritières ont fait sortir ses œuvres du répertoire de la SCAM, ce qui fait qu'il est quasiment impossible aujourd'hui de passer du Paranthoën où que ce soit. […]

Les droits d'auteurs pour un essai radiophonique, font aujourd'hui en moyenne dans les 1000 euros. À nos débuts, il n'y en avait pas pour ce qui n'était ni texte, ni musique. On était complètement fous de se lancer là-dedans, c'était mal payé, mais c'était aussi pour échapper à la vie morne des bureaux, au salariat… À l'époque on était un peu aidé parce que la vie était moins chère, les loyers surtout. Il n'y avait que Paranthoën et Farabet qui touchaient un salaire du côté des auteurs à l'ACR, en tant que technicien ou programmateur. À trente ans, quand j'ai compris que je ne pourrais jamais vivre que de mes essais radiophoniques, j'ai frappé à d'autres portes, j'ai fait du direct, de la radio de flux. Je trouvais que c'était une forme d'échange raisonnable qui permettait de ne pas faire trop de concessions. Tout cela s'est abîmé à l'orée de l'an 2000 quand Laure Adler, nommée par Jean-Marie Cavada à qui il fallait rendre des comptes, a commencé à rationaliser l'antenne. Pas mal de gens qui faisaient de temps en temps des ACR ont cessé d'en produire. Je me suis dit qu'on ne pouvait pas abandonner un truc aussi important comme ça. Je me suis accroché,

comme quelques autres, très peu finalement. Je n'ai jamais rendu les armes. Où sont partis ces créateurs de « l'ancien temps » ? Dans quel ailleurs ? Beaucoup de noms se sont effacés des mémoires des auditeurs. C'est dommage…

ANNEXE II
ENTRETIEN AVEC MARIE-ANGE GARRANDEAU

Entretien avec Marie-Ange Garrandeau, chargée de réalisation à l'*Atelier de création radiophonique*.
Le 28 février 2019 à 11 heures, à la cafétéria de la maison de la Radio, Paris, 16e arrondissement.
Durée : environ 1 heure.

Quand êtes-vous arrivée à la radio ? Par quel biais et à quel poste ?

Un peu comme beaucoup de gens qui n'ont jamais décidé de venir à la radio. Je vais avoir 74 ans cette année, donc je ne suis pas une gamine. J'ai écouté la radio toute mon enfance, toute mon adolescence, mais ce n'était pas mon truc. J'ai commencé par faire des études de lettres classiques à l'université de Poitiers, très chic, puis j'ai dis à ma mère « ça suffit, je vais faire ce que j'ai envie de faire, c'est-à-dire du cinéma ». Je voulais devenir script-girl. Donc je suis entrée dans une école, mais mai 68 est arrivé. J'étais déjà militante, et j'ai décidé que j'allais abandonner mes études et devenir ouvrière. En étant ouvrière, j'ai connu quelqu'un qui était réalisatrice à la radio, qui m'a invité à participer à des émissions radiophoniques qui partaient pour l'Afrique. Je trouvais ça intéressant, la radio. Un jour cette dame m'appelle et me dit « tu rentres à la radio lundi matin ». On était, je crois, en avril 1971. Et je suis rentrée à l'ORTF. Alors je ne comprenais pas ce que j'allais y faire. J'étais ce qui s'appelait « régisseur d'antenne », je notais tous les droits d'auteurs pour toutes les émissions qui passaient en direct. Ça n'a même pas duré un mois. J'ai été très rapidement embauchée en CDD, en tant qu'assistante à la réalisation. Voilà, ma carrière a commencé comme ça. Et en 1973, j'ai passé un concours, que j'ai réussi. C'était le dernier grand concours pour les assistants à la réalisation et les phonothécaires. Mais 1974 est arrivé. L'ORTF s'est cassé la figure, donc comme j'étais parmi le personnel qui était juste rentré, on m'a jeté. Comme j'avais une toute petite ancienneté en CDD, on m'a repris. Les syndicats ont œuvré pour récupérer le maximum, il y a très peu de gens qui n'ont pas été récupérés. J'ai été assistante à la réalisation, avec des réalisateurs absolument formidables, dont un vieux monsieur qui s'appelait Guy Delaunay, adorable, très talentueux, etc. Et puis en 1976, un poste à l'*Atelier de création* s'est libéré et c'est comme ça que j'y suis rentrée.

Lorsque vous êtes entrée à l'ACR, c'était au poste d'assistante à la réalisation ?

Oui, voilà. Je n'avais pas encore grimpé dans l'échelon, et donc je coûtais moins cher. Parce qu'après on devenait chargé de réalisation. En fait il y avait l'assistante à la réalisation qui travaillait avec les réalisateurs mais qui faisait cinquante mille autres choses bien sûr, et après on devenait chargé de réalisation. Logiquement, ça devait être au bout de cinq ans. Mais évidemment, ça devait être en fonction de la bienveillance du chef, avec qui moi j'étais fâchée bien sûr.

Quel chef ?

Le chef de la production, qui était fâché avec tous les gens de l'*Atelier de création*.

Pourquoi ?

Parce que l'*Atelier de création* avait quand même déjà une aura, c'est bien pour ça que j'y étais rentrée, c'était quand même le lieu ou toute la création radiophonique pouvait se faire. Quand j'ai commencé à découvrir la radio, je me suis dit qu'il fallait que j'aille là-bas me former. Ce que j'avais entendu était magnifique. Ce que je faisais avec les réalisateurs, ce n'était pas facile mais ce n'était pas du tout dans la recherche, c'était des choses beaucoup plus carrées, beaucoup plus faciles à faire. Et là je me suis dit que je voulais aller vers la difficulté. Quand je suis arrivée à l'*Atelier de création*, j'ai compris mon malheur. Là, c'était extrêmement pointu, extrêmement difficile et il me fallait tout apprendre. Je me suis fait toute petite, et j'ai tout appris là.

Quand vous étiez assistante à la réalisation, vous travailliez avec des chargés de réalisation ?

Non, je ne travaillais qu'avec des réalisateurs. Maintenant ils ne font que des dramatiques, mais à cette époque-là ils faisaient aussi pleins de documentaires, et j'ai travaillé sur des tas de documentaires. On a fait une grande série sur les Jeux Olympiques de Munich en 1972. Je me souviens de cet éblouissement, d'abord je découvrais Munich qui était une ville fascinante, et tous les gens qu'on rencontrait qui étaient formidables, je pense que c'est ça qui m'a donné envie d'aller du côté du documentaire. Je ne voulais pas être dans

la réalisation de textes, ce qui m'intéressait c'était l'imaginaire que l'on pouvait fabriquer, tout ce que l'on pouvait faire naître à partir de sons.

Vous y êtes restée jusqu'à quel moment ?

Je suis arrivée en 1976, et je pense que j'en suis partie en 1989. Je me suis dit qu'il fallait que j'aille respirer un peu ailleurs. Je suis allée me balader à travers toute la France pour une émission qui s'appelait *Le Pays d'ici*, une petite merveille. Parce que je suis une grande voyageuse, et j'ai toujours voulu visiter le monde et la France.

Et donc vous voyagiez plus avec *Le Pays d'ici* qu'avec l'*Atelier de création* ?

Beaucoup plus ! À l'ACR, les producteurs voyageaient et me ramenaient le produit ! Est-ce que j'ai voyagé avec eux ? Je n'en suis même pas sûre… Mais c'était un lieu où tous les gens qui avaient envie de créer quelque chose allaient, quelque soient les générations. Il y avait parfois au moins deux générations de gens qui travaillaient à l'*Atelier de création*. Ceux qui avaient envie de créer quelque chose à la radio allaient à l'*Atelier*, avec plus ou moins de bonheur, bien sûr.

J'aurais aimé savoir quelles étaient vos tâches exactement au sein de l'ACR. Car j'ai cru comprendre que le travail s'effectuait vraiment de manière collective…

Absolument. Un producteur ramenait un sujet, et tout de suite on était associés à la réalisation, mais à la conception-même du projet. Un sujet ne se faisait pas en quinze jours, parfois il se faisait en six mois, donc il y avait toute la réflexion, toute la maturation de la chose et surtout des sons que l'on glanait au fur et à mesure des intervenants. Mais l'*Atelier de création* c'était le summum du montage, du montage précis et pas du tout un genre de nettoyage de paroles, c'était une construction ou une reconstruction parfois des paroles. Quand je suis arrivée, l'*Atelier de création* durait plus de deux heures, donc c'était toujours quelque chose de penser, de trouver les rythmes, et à l'intérieur même de la parole. Le montage, on y passait parfois nuit et jour.

Donc vous vous occupiez du montage, et du mixage aussi ensuite ?

Les techniciens étaient souvent conviés à l'enregistrement. Il y avait déjà les techniciens de l'extérieur, mais à l'*Atelier de création* on choisissait presque toujours nos techniciens, et il y avait ceux qui aimaient travailler pour l'*Atelier de création*. Pour le mixage, il y avait un noyau de super techniciens qui travaillaient pour l'*Atelier*. J'ai beaucoup travaillé avec Michel Créïs et Monique Burguière, qui sont restés de bons amis. Un mixage durait parfois plus d'une semaine, parfois beaucoup plus. Mais c'était toujours passionnant, même quand je passais parfois des heures à regarder la semelle des souliers de René Farabet…

Ah oui ?

Oui, parce que j'ai beaucoup travaillé avec René Farabet, j'ai beaucoup appris à ses côtés. Lui il faisait un travail très personnel, mais il avait toujours besoin de petites mains qui pouvaient l'aider en plus. Il ne partageait pas beaucoup sa réalisation parce que tout était dans sa tête, mais au fur et à mesure on comprenait ce qu'il voulait, et on allait dans son sens. Moi j'étais derrière mes magnétos, et lui il avait les pieds en l'air. Je connaissais ses semelles par cœur !

J'imagine qu'il fallait bien comprendre comment la personne travaillait…

C'est ça. Il y avait une fusion totale avec la personne avec qui l'on travaillait. Surtout quand on travaillait pendant des semaines, des mois parfois sur un sujet. Parfois on travaillait sur plusieurs sujets à la fois, mais quand même… Il y avait souvent une très belle harmonie. La réalisation se faisait de façon concomitante. Bon, René Farabet faisait ses choses un peu tout seul, mais on se glissait à l'intérieur. On faisait des propositions qui étaient souvent prises en compte, parce qu'on allait dans son sens. On savait vers où il voulait tendre. Mais alors j'ai travaillé aussi avec des gens qui débutaient, alors là c'était formidable. Je leur apportais tout ce que j'avais appris et on faisait ensemble les choses. Nous étions essentiellement des femmes à l'*Atelier de création*, c'était comme une sorte de mariage fusionnel avec la pensée de l'autre. Et ça marchait, on partait dans l'aventure.

Il est vrai que vous étiez essentiellement des femmes à la réalisation. Est-ce que vous savez pour quelles raisons ?

Oui, et je crois que du temps où j'ai travaillé à l'*Atelier*, il n'y a pas eu d'hommes. René Farabet était un mec, je pense que les hommes primaient quand même. Mais il y avait pourtant des femmes extraordinaires qui passaient, qui proposaient des sujets, etc. Et les hommes faisaient d'autres choses. Parce qu'il y avait d'excellents réalisateurs comme Jean-Claude Loiseau, qui a peut-être travaillé une fois à l'*Atelier de création*, mais qui a surtout travaillé dans d'autres structures. Il a travaillé avec Michel Cazenave et puis d'autres. Il y a des gens très bons qui ne sont jamais venus à l'*Atelier*. Ce n'était pas leur truc. Il fallait se plier à la personnalité du producteur, ce n'est peut-être pas très masculin.

Est-ce que ça peut être une question d'audience également ? Peut-être qu'ils privilégiaient d'autres émissions ?

Je pense que c'est possible. Je revois Mehdi El Hadj travaillant avec Philippe Caloni parce que c'était le nec plus ultra de France Inter et de France Musique, c'était plus glorifiant que de travailler à l'*Atelier de création*, où on était de petites fourmis en quelques sortes. Même si on avait quand même des prix radiophoniques, et il y avait pour nous toujours la volonté de se dépasser, de se perfectionner, on n'était jamais contents de ce qu'on avait fait. Quand je suis entrée à l'*Atelier de création*, il y avait quatre producteurs : René Farabet, Jean-Loup Rivière, Andrew Orr et Jean-Marc Fombonne.

Parmi ces quatre producteurs, est-ce que certains d'entre eux étaient plus particulièrement associés à un genre ?

Il y avait Andrew Orr et Jean-Marc Fombonne d'un côté, et Jean-Loup [Rivière] et René [Farabet] de l'autre. Jean-Loup et René faisaient des documentaires beaucoup plus littéraires, et Andrew et Fombonne c'était beaucoup plus dans l'actualité, plus politique ou social, etc. Andrew a fait beaucoup de choses, et c'était toujours à caractère social. J'aimais beaucoup la sensibilité de Jean-Loup Rivière.

Juste une précision, ils faisaient tous du documentaire. Est-ce qu'ils faisaient de la fiction aussi ou pas ?

Non, la fiction était toujours apportée de l'extérieur. Il n'y avait pas de fiction. Par contre on faisait lire pleins de textes et on travaillait beaucoup avec des comédiens. On travaillait des textes que l'on mettait à l'intérieur des documentaires. Sur les documentaires littéraires il y en avait évidemment beaucoup plus que pour d'autres, mais il y en avait aussi dans les documentaires à caractère social ou politique par exemple. Et le travail avec les comédiens, c'était formidable.

Vous disiez que vous préfériez travailler avec certains producteurs plutôt qu'avec d'autres. Les équipes, comment elles se constituaient ?

On faisait des réunions ou les projets nous étaient proposés. On était trois chargées de réalisation, et on se partageait les sujets. On savait très bien avec qui on allait se plaire. Alors parmi les techniciens, il y en avait un qui travaillait beaucoup pour l'*Atelier de création*, c'était Yann Paranthoën. Bon ça ne se passait pas forcément très bien avec René Farabet. Deux personnalités très fortes. Souvent Yann travaillait avec d'autres que Farabet. Ils travaillaient très peu ensemble, ils s'évitaient.

Mais Yann Paranthoën travaillait beaucoup tout seul quand il produisait ses propres émissions…

Yann Paranthoën a souvent travaillé pour Andrew [Orr], il a travaillé aussi bien sûr avec Christian [Rosset]… Il ne travaillait pas énormément pour L'*Atelier* en tant que technicien, mais pour beaucoup d'autres émissions, qu'il affectionnait. Et c'était presqu'en dehors de ses heures à Radio France qu'il fabriquait ses exceptionnelles œuvres radiophoniques : le samedi, le dimanche, le soir... À la fin, il avait même un studio, le 128, qui lui était réservé en dehors de son fonctionnement habituel.

Quand êtes-vous devenue chargée de réalisation ?

Je ne m'en souviens plus. Mais tardivement parce que mon chef ne voulait pas que je passe.

A ces réunions, il n'y avait que les chargés ?

Il n'y avait que les chargés, les techniciens qui étaient nos favoris venaient, et on échangeait. René Farabet venait nous proposer des choses, et le producteur, on le voyait une fois que l'on avait choisi. À partir de là, l'aventure pouvait commencer.

Vous alliez en prises de sons ?

Ce n'est pas simple. On avait tellement de boulot à faire ici que très souvent, les enregistrements se faisaient sans nous, avec notre accord. Pour les enregistrements, il y avait souvent le producteur et un technicien. On recueillait les paroles, on les écoutait, et parfois on disait qu'il fallait en faire d'autres. On avait notre jugement. Mais il y a pleins de choses qui se sont faites en dehors… Moi je n'ai vraiment pas beaucoup voyagé avec l'*Atelier de création*. D'abord ce n'était pas simple, sur le plan financier, Radio France était toujours en train de pousser… Mais il y a eu parfois des enregistrements fabuleux, on en a fait avec Christian [Rosset], on est partis en Bretagne, ça a été un bonheur ! On a aussi sillonné toute la France pour deux gros *Ateliers* sur la peinture moderne…

On faisait aussi beaucoup d'émissions musicales, on en a fait notamment avec Daniel Caux. Il savait tout de la musique contemporaine américaine, c'était une somme. Je me souviens, on a par exemple fait une émission sur Nina Hagen. Il était musicologue, et spécialisé dans toutes ces musiques là. Kaye Mortley nous apprenait l'Australie… Je n'ai jamais accompagné René Farabet, qui partait tout seul. Il est allé au fin fond de la Finlande. Il y est allé tout seul, et c'est très bien ! Il y avait aussi une cheffe opérateur du son qui est une merveille, elle s'appelle Madeleine Sola. C'était une des plus grandes preneuses de son de Radio France. On a fait pleins de choses ensemble. On a fait trois émissions sur Armand Gatti avec sa compagne, Hélène Chatelain. On a passé des nuits entières à s'engueuler, mais à bosser en même temps ! Le temps n'existait pas une fois qu'on était lancés. C'était toujours une aventure. Une aventure humaine et une aventure intellectuelle. C'était toujours riche sur le plan intellectuel, riche sur le plan musical, riche sur le plan littéraire. Il y avait un producteur avec lequel René Farabet travaillait aussi, qui s'appelle Jean-Louis Scheffer. Il y avait toujours un va et vient de gens qui venaient d'ailleurs aussi. L'*Atelier* était un aimant pour des gens qui venaient de Berlin, de Londres ou d'ailleurs, des gens qui venaient exprès

pour proposer des émissions… Le nombre de gens ahurissants que j'ai rencontré à l'*Atelier* ! Et on n'était jamais en repos, toujours en fusion.

D'un point de vue plus pratique, quels étaient les moyens de production dont vous disposiez ?

On avait les moyens ! On avait une cellule de montage à nous. On avait, je pense, quarante heures de mixage par semaine. Et nous, on travaillait à l'infini. À partir du moment où on était devenues chargées, toutes, on a plus eu d'heures supplémentaires donc on pouvait travailler jusqu'à 85 heures, ça n'avait plus aucune importance, ça n'intéressait plus personne.

Parce que vous étiez salariées, et les producteurs étaient déjà payés à l'émission. Donc ils avaient d'autres activités…

Ah oui il valait mieux ! Je pense qu'un *Atelier de création* pouvait à peine les faire vivre pendant un mois et encore, dans le meilleur des cas ! Mais peu importe, ça leur était égal, l'important c'était ce qu'ils fabriquaient, c'était l'objet qu'ils fabriquaient.

Est-ce que les moyens de production sont restés stables sur l'ensemble de la période ?

Alors, ça a baissé. Je pense à partir des années 1990, les moyens ont commencé à baisser. Il y a eu moins de possibilités, mais il y en a eu encore beaucoup. Le créateur de l'*Atelier de création,* Alain Trutat, tant qu'il était là, on ne touchait à rien, il était dans la direction de France Culture. Mais René Farabet a vraiment pris sa place, et a conduit l'*Atelier* jusqu'au bout, en se battant pour avoir le maximum de moyens. C'est bien pour ça qu'on était en quelque sorte enviés et jalousés de tas d'autres émissions qui étaient faites à France Culture. On choisissait nos techniciens, et ça aussi c'était parfois un peu insupportable pour d'autres productions. Mais à cette époque il y avait quand même beaucoup de documentaires énormes qui existaient sur France Culture, avec des producteurs très solides. Maintenant c'est peau de chagrin, il n'y a plus rien. Il y avait toutes les productions faites par Michel Cazenave, il y avait tous les samedis après-midis des énormes émissions. Là, il y avait beaucoup de moyens, et beaucoup de travail aussi.

Mis à part l'ACR, les émissions de documentaires étaient nombreuses ?

Oui, il y avait beaucoup d'unités, bien prises en mains par des tas de gens. Michel Cazenave par exemple avait une grande série d'émissions, il y avait beaucoup de producteurs qui tournaient, c'était souvent littéraire ou social, ou cinématographique. Il y avait beaucoup d'émissions très travaillées dans les années 1970-1980. Après, je pense que dans les années 1990, ça a commencé un peu à diminuer.

À l'ACR, les producteurs semblent venir plutôt du milieu des arts plastiques, de la littérature. Les réalisateurs, les chargés de réalisation, de quel milieu venaient-ils ?

C'était une variété totale. Pour moi, c'était le plan littéraire et cinématographique, mais il y en avait un autre, qui n'a pas travaillé à l'*Atelier de création*, mais qui a travaillé énormément avec Alain Veinstein… Parce qu'il y avait les *Nuits Magnétiques* aussi ! Bon, les *Nuits Magnétiques* et l'*Atelier*, ils ne s'entendaient pas vraiment très bien. Moi je suis partie aux *Nuits Magnétiques* à partir du moment où j'ai quitté l'*Atelier*. Je dis ça parce qu'il y avait beaucoup plus de garçons qui travaillaient aux *Nuits Magnétiques* ! Oui c'est drôle parce qu'il n'y a vraiment pas eu beaucoup d'hommes à l'*Atelier de création*. C'est vrai, ça a été beaucoup une histoire de femmes. Je me souviens, il y avait une chargée adorable, qui travaillait très bien, qui est partie de Radio France pour devenir rédactrice à *Libération*, Marie-Dominique Arrighi, elle était formidable. Il y avait bien sûr la compagne de Yann Paranthoën, Claude Giovannetti, qui est restée peu de temps, mais elle est allée chez Cazenave, où elle avait beaucoup plus de liberté qu'à l'*Atelier*. Il puis il y a aussi une survivante, qui a créé l'*Atelier* en quelque sorte, c'est Janine Antoine. C'est elle que j'ai remplacée ! Je me sentais mal de remplacer la grande Janine Antoine ! On s'entendait vraiment très bien entre chargées. Il y avait Viviane Van den Broek, il y avait Yvette Tuchband, et on s'entendait très bien. Il y avait une connivence totale entre nous. Si il y avait un truc que l'une n'avait pas le temps de monter, on montait les éléments sans problème, on rentrait dedans.

Toutes ces chargées de réalisation que vous avez cité, savez-vous de quel milieu elles venaient ?

Eh bien, ni littéraire, ni artistique. Je pense qu'Yvette est venue… Je ne sais pas parce qu'elle n'avait pas de formation non plus, mais ouverte. Elle était intelligente et ouverte et Viviane c'était pareil. Créatives l'une et l'autre, se modelant au sujet, les adoptant…

Après l'ACR, pour vous, il y a eu *Le Pays d'ici*, et puis ?

Le Pays d'ici, c'était une découverte de la France et des Français, et j'ai trouvé ça génial. Alors pendant que je travaillais à l'*Atelier* je m'échappais presque chaque été pour aller œuvrer dans un festival, La Rochelle par exemple, et surtout Avignon et Montpellier… Une année c'est l'*Atelier* qui s'est déplacé à Avignon ! René Farabet y a monté superbement *La Vie Mode d'emploi* de Pérec avec de fabuleux comédiens comme Michael Lonsdale.

Et vous avez travaillé plus tard sur d'autres émissions de création ?

Oui ! J'ai fait un truc que j'adorais, c'était les *Grandes Traversées d'été*. Parfois ça me demandait cinq mois de boulot… La dernière que j'ai fait de ma vie, c'est celle sur Marilyn Monroe avec Michel Schneider. Alors là, on a voyagé, à Los Angeles, à New-York, etc. Après l'*Atelier*, j'ai travaillé avec de nombreux producteurs, ce qui m'a permis de voyager dans le monde entier !

Est-ce que par la suite vous avez travaillé pour des émissions comme *Création on air*, ou l'*Atelier de création* ?

Pas du tout ! Les *Grandes Traversées* me prenaient beaucoup de temps, et puis j'ai toujours travaillé après sur des gros documentaires, c'est ce que je préférais. Oui, les remplacements que je faisais à France Musique, j'adorais. Mais je n'ai pas choisi France Musique parce qu'il manquait le côté créatif, et puis France Inter ça allait trop vite. Ce que je préférais effectivement c'était la longue fabrication avec les producteurs. Le temps était aboli, et il y avait toujours cette relation intime avec les producteurs ou productrices et ça je pense qu'on n'avait le temps de le faire qu'à l'*Atelier de création*. Après j'ai travaillé aussi pour Colette Fellous, qui a débuté avec moi à l'*Atelier*. Nous sommes restées proches, j'ai

retravaillé pour elle plus tard, mais elle a débuté à l'*Atelier*. Je me demande si l'une des premières émissions que l'on a faites ensemble ce n'était pas sur l'idée de cercle. Ce n'était pas simple ! On est allées voir un magnétiseur au fin fond du Berry qui ne voulait pas nous recevoir. Et on a été reçues par des chiens !

Au niveau des sujets traités, est-ce que vous avez eu l'impression qu'il y avait des modes, certains sujets qui revenaient ?

Alors il y avait des thèmes un peu plus littéraires quand même. Mais il y avait pleins de choses qui pouvaient se faire d'ailleurs. Par exemple Farabet a décidé de faire une grande émission sur Góngora, qu'il a fait quasiment tout seul, et il a aussi fait un truc sur les Marolles à Bruxelles. Farabet aimait aussi aller voir des gens qui créent ailleurs. Alors beaucoup en Allemagne, plus tard en Finlande, un peu l'Espagne. Mais on pouvait aussi bien traiter du cochon que de l'inventeur du talon aiguille chez Dior. Viviane ne voyageait pas, Yvette a bougé en France mais pas à l'étranger. C'était plutôt les producteurs qui partaient.

Pour quelles raisons ? C'était un manque de moyens ?

C'était un manque de moyens. On décidait de ne pas déplacer une équipe complète, ça coûtait moins cher. Je pense que c'était ça. Et puis surtout, nous on avait énormément de travail. Si on partait, on ne pouvait pas travailler sur d'autres productions. Mais je pense que les producteurs préféraient travailler seul avec un technicien ou une technicienne. Voilà, nous on voyageait en France. Mais je me souviens que l'on est aussi parties faire une émission en Islande avec Colette Fellous.

Et c'était en dehors de l'ACR ?

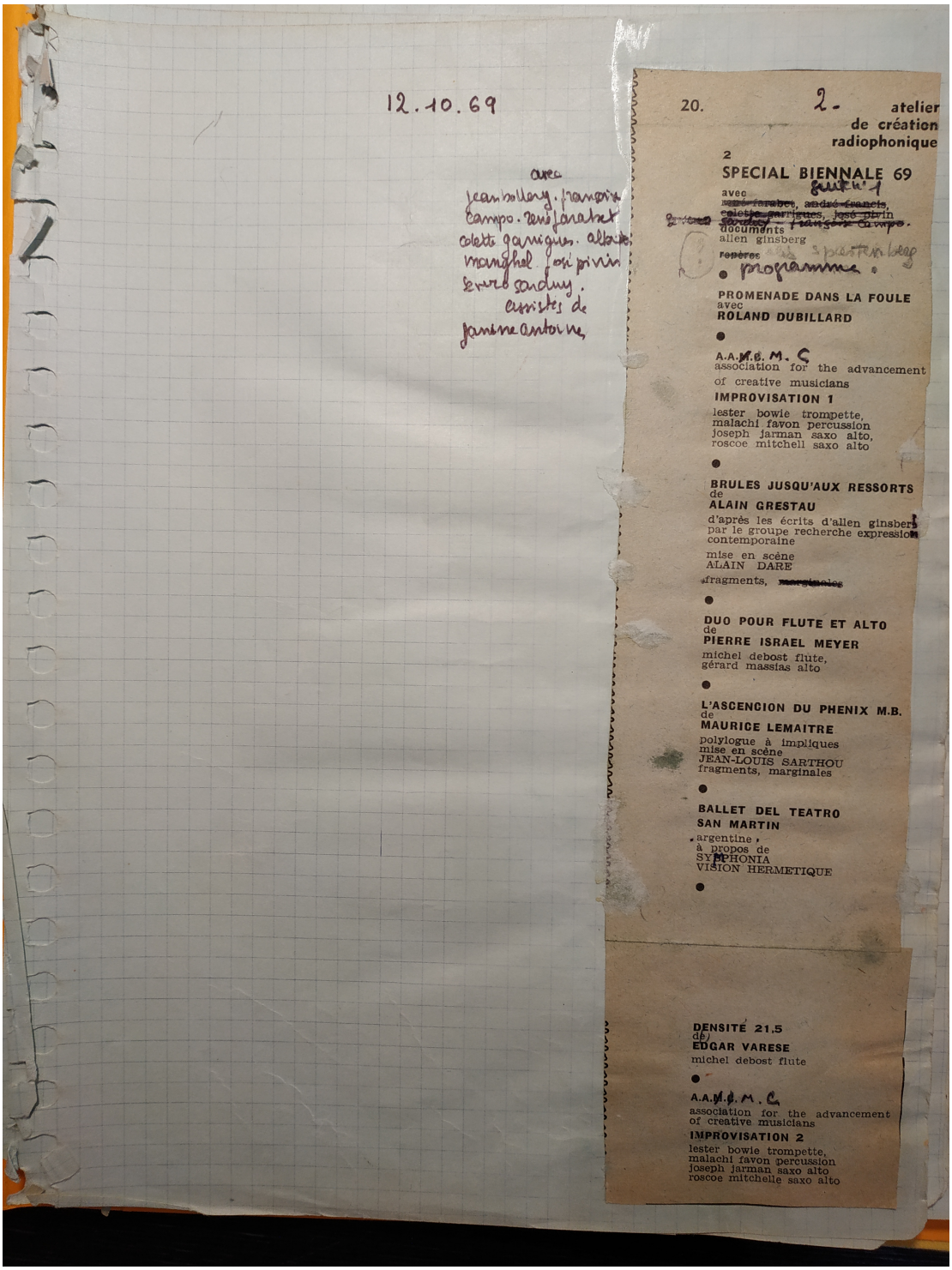
Oui. Mais d'abord on n'appelait pas ça l'ACR, on appelait ça l'*Atelier* ! Ça s'est appelé l'ACR quand ça a été repris par les autres producteurs, après Farabet. Les gens de l'*Atelier* ne parlaient que de l'*Atelier*. C'est drôle ! Et pourtant le générique de l'*Atelier* commençait toujours par « A.C.R. Atelier de Création Radiophonique » dit par Anna de Carvalho, qui vient de prendre sa retraite. Elle faisait partie de notre équipe, elle lisait tous les génériques d'*Ateliers* et était animatrice à France Musique. Elle était la voix de l'*Atelier de création* et nous a accompagné presque une vie entière.

ANNEXE III

PROGRAMME DE L'ÉMISSION « SPÉCIAL BIENNALE 69 »

« Spécial Biennale 69 », *Atelier de création radiophonique*, René Farabet, Colette Garrigues, 12 octobre 1969, France Culture, 179 min.

Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine
Archives papier de l'*Atelier de création radiophonique*
20170105/1, saison 1969-1970, Chemise orange « n°1, 5/10/1969 au n°39, 5/7/1970 ».



12.10.69

avec
jean sollary. françois
campo. rené farabet
colette garrigues. alain
marchel. joël pivin
serge sandny.
assistés de
janine antoine

20. 2- atelier de création radiophonique

2
SPECIAL BIENNALE 69
avec
~~rené farabet, andré francis, colette garrigues, josé pivin, serge sandny, françoise campo.~~
documents
allen ginsberg
~~repères~~

programme.

PROMENADE DANS LA FOULE
avec
ROLAND DUBILLARD

A.A.M.P.M.C.
association for the advancement of creative musicians
IMPROVISATION 1
lester bowie trompette,
malachi favon percussion
joseph jarman saxo alto,
roscoe mitchell saxo alto

BRULES JUSQU'AUX RESSORTS
de
ALAIN GRESTAU
d'après les écrits d'allen ginsberg
par le groupe recherche expression contemporaine
mise en scène
ALAIN DARE
fragments, ~~marginales~~

DUO POUR FLUTE ET ALTO
de
PIERRE ISRAEL MEYER
michel debost flute,
gérard massias alto

L'ASCENCION DU PHENIX M.B.
de
MAURICE LEMAITRE
polylogue à impiliques
mise en scène
JEAN-LOUIS SARTHOU
fragments, marginales

BALLET DEL TEATRO
SAN MARTIN
« argentine »
à propos de
SYMPHONIA
VISION HERMETIQUE

DENSITE 21,5
de
EDGAR VARESE
michel debost flute

A.A.M.P.M.C.
association for the advancement of creative musicians
IMPROVISATION 2
lester bowie trompette,
malachi favon percussion
joseph jarman saxo alto
roscoe mitchelle saxo alto

ANNEXE IV
TABLEAU DES HORAIRES ET DURÉES DE DIFFUSION DE L'ACR
1969-2001

Saison	Heure de diffusion	Durée approximative
1969-1970	20h00	3h ou 2h20
1970-1971	20h15	2h20 ou 2h50
1971-1972	20h30	2h20 ou 2h50
1972-1973	20h30 puis 22h00	2h50 puis 1h30 ou 2h00
1973-1974	22h00 puis 21h20	1h40 puis 2h00
1974-1975	21h20 ou 22h00	2h00
1975-1976	22h00 ou 20h40	2h00 ou 2h20
1976-1977	22h20 ou 20h40	2h20
1977-1978	20h40	2h20
1978-1979	20h40	2h20
1979-1980	20h40	2h20
1980-1981	20h40	2h20
1981-1982	20h40	2h20
1982-1983	20h40	2h20
1983-1984	20h40	2h20
1984-1985	20h30	02h00
1985-1986	20h30	02h00
1986-1987	20h30	02h00
1987-1988	20h30	02h00
1988-1989	20h30	02h00
1989-1990	20h30	02h00
1990-1991	20h30	02h00
1991-1992	20h30	02h00
1992-1993	20h30	02h00
1993-1994	20h30	01h55
1994-1995	20h30	01h55
1995-1996	20h30	01h55
1996-1997	21h00	01h25
1997-1998	22h35	01h25
1998-1999	22h35	01h25
1999-2000	22h35	01h25
2000-2001	22h35	01h25

ANNEXE V
ANALYSE DE L'AUDITOIRE DE FRANCE CULTURE EN 1978

Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine
Archives de France Culture
19940737/7, Dossier n°2 « Bilans études et sondages 1977-1984 »
« Analyse de l'auditoire de France Culture d'après les derniers résultats du CESP (nov.78) »

France Culture

PARIS, le 22 novembre 1978

ANALYSE DE L'AUDITOIRE DE FRANCE-CULTURE

D'APRES LES DERNIERS RESULTATS DU C.E.S.P.(Nov.78)

I - Volume de l'auditoire de France-Culture,
(1ère et 2ème vagues du C.E.S.P. 1978)

Le nombre de personnes (agées de 15 ans et plus) déclarant écouter France-Culture tous les jours est passé de 140.000 (1974) à 260.000 (1978): il a donc pratiquement doublé.

Les "auditeurs réguliers" (personnes déclarant écouter " tous les jours " ou presque tous les jours) sont passés, dans le même temps, de 400.000 à 560.000.

Quant aux auditeurs déclarant n'écouter "absolument jamais" ils représentaient 87,1 % de la population en 1974 et ne sont plus que 84,3 %. Il y a donc dans cette marge (un million de personnes), un auditoire "potentiel": personnes ayant tourné le bouton"une ou deux fois par mois" (+ 570.000) "une ou deux fois par semaine" (+190.000).

II- Composition de l'auditoire de France-Culture d'après les résultats cumulés du C.E.S.P. pour 1977

A) Une approche globale nous donne les tendances suivantes:

C'est un auditoire féminin (54 %), dans "la force de l'âge" (25-49 ans) composé pour 46 % "d'inactifs", et pour 30 % de cadres moyens et supérieurs, urbain (67 % vivent dans des villes de plus de 100.000 habitants dont 37 % à Paris) et dont plus du tiers (35 %) a fait des études supérieures.

B) Approche par catégories

Sexe: c'est une chaîne plus féminine que France-Inter (48 %) France-Musique (48%) mais qui comporte(quand même) 46 % d'hommes.

.../..

La moitié de nos auditeurs a entre 25 et 49 ans.
La proportion des 15-24 ans est aussi élevée que pour Inter et Musique (19%).

La proportion des "65 ans et plus" (15 %) est moins élevée que dans la population (18,7 %).

Catégorie socio professionnelle

. 46 % d'inactifs ! Mais cette proportion est inférieure au pourcentage national (46,4 %). Parmi ces inactifs:
ménagères 18 %
retraités 15 %
étudiants 13 %

. Pour les "actifs": 30 % de cadres. (13 % dans la population) dont: cadres supérieurs 14 %
cadres moyens 16 %

: 9 % d'employés (moyenne nationale: 10,2)
: 6 % d'ouvriers qualifiés (" : 10,5)
: 5 % d'ouvriers spécialisés(" : 11,2)
: 2 % d'agriculteurs(moyenne nat. : 5,)
: 2 % de petits patrons " " : 3,7)

On constate donc . une catégorie de la population qui est "sur-représentée dans notre auditoire" : les cadres

. des catégories de la population qui sont "sous-représentées" dans notre auditoire, par ordre décroissant: les ouvriers spécialisés, les ouvriers qualifiés, les agriculteurs, les petits patrons et les employés.

Habitat

Notre auditoire est essentiellement urbain: 67 % de nos auditeurs habitent dans des villes de plus de 100.000 habitants (moyenne nationale 42 %), dont 37 % à Paris (moyenne nationale 16,5 %).

Niveau d'instruction

57 % de nos auditeurs ont un niveau d'instruction secondaire (22 %) ou supérieur (35 %).

Nous avons donc deux fois plus de"personnes"instruites" que la moyenne nationale (29,2 %).

Il n'en reste pas moins:

19 %	d'auditeurs de niveau	primaire et au dessous
8 %	"	primaire supérieur
17 %	"	technico-commercial

En conclusion

Il s'agit d'un auditoire très composite, dont aucune catégorie de la population n'est exclue (il y a tout de même environ 10.000 agriculteurs et 100.000 personnes n'ayant pas dépassé le certificat d'études qui nous écoutent....)

o

o o

ANNEXE VI
STATISTIQUES PORTANT SUR LA CRÉATION RADIOPHONIQUE À FRANCE CULTURE

Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine.
Archives de France Culture
19940737/7, dossier n°2, « Bilans, études et sondages 1977-1984 »
« Note pour Monsieur Yves Jaigu, directeur de France-Culture » rédigée par le Service de production des Émissions dramatiques, datant du 19 février 1979.

Radio france

Paris, le 19 Février 1979

France-Culture

Service de Production
des Emissions dramatiques.

pièce 6248
tél: 224-21-86.

n° 44/FA/fd.

Direction de France-Culture
Date d'arrivée : 20/2/79
N° d'enregistrement : 1-1

NOTE

pour
Monsieur Yves J A I G U

Directeur de France - Culture

1976 550 H. 77 543 78 538 H.

Trois petites statistiques :

1°) - Pourcentage de rediffusions par rapport au volume total de diffusions :

1976	1977	1978
26,2%	29,1%	21,6%

2°) - Analyse des pourcentages, par genre, à l'intérieur de tout ce qui est "créations radiophoniques" :

	1976	1977	1978
Créations Françaises	28,5%	38,6%	29,2%
Créations Etrangères	7,8%	6,5%	8,1%
Théâtre de Répertoire	29%	17,4%	19,7%
Adaptations	24,1%	23,9%	34,2%
Lectures	6,4%	1,4%	1,5%
Documentaires	4,2%	12,2%	7,3%

3°) - Stéréo : diffusions ou rediffusions (dramatiques seulement, à l'exception des feuilletons ou documentaires)

	1976	1977	1978
enregistrées	26,4%	31,1%	38,9%
diffusées	16,9%	31,1%	38,9%

./...

SOCIÉTÉ NATIONALE DE RADIODIFFUSION - 116, AV. DU PRÉSIDENT-KENNEDY - 75786 PARIS CEDEX 16 - TÉL. : 524.24.24 et 224.22.22
R.C. PARIS B 301895157 TÉLEX : 200.002 RAD.FRAN. X PARIS TÉLÉGR. : RADIOFRANS-PARIS SIRET : 301895157 00016

ANNEXE VII
PLACE DU GENRE DOCUMENTAIRE DANS L'ACR
TABLEAU

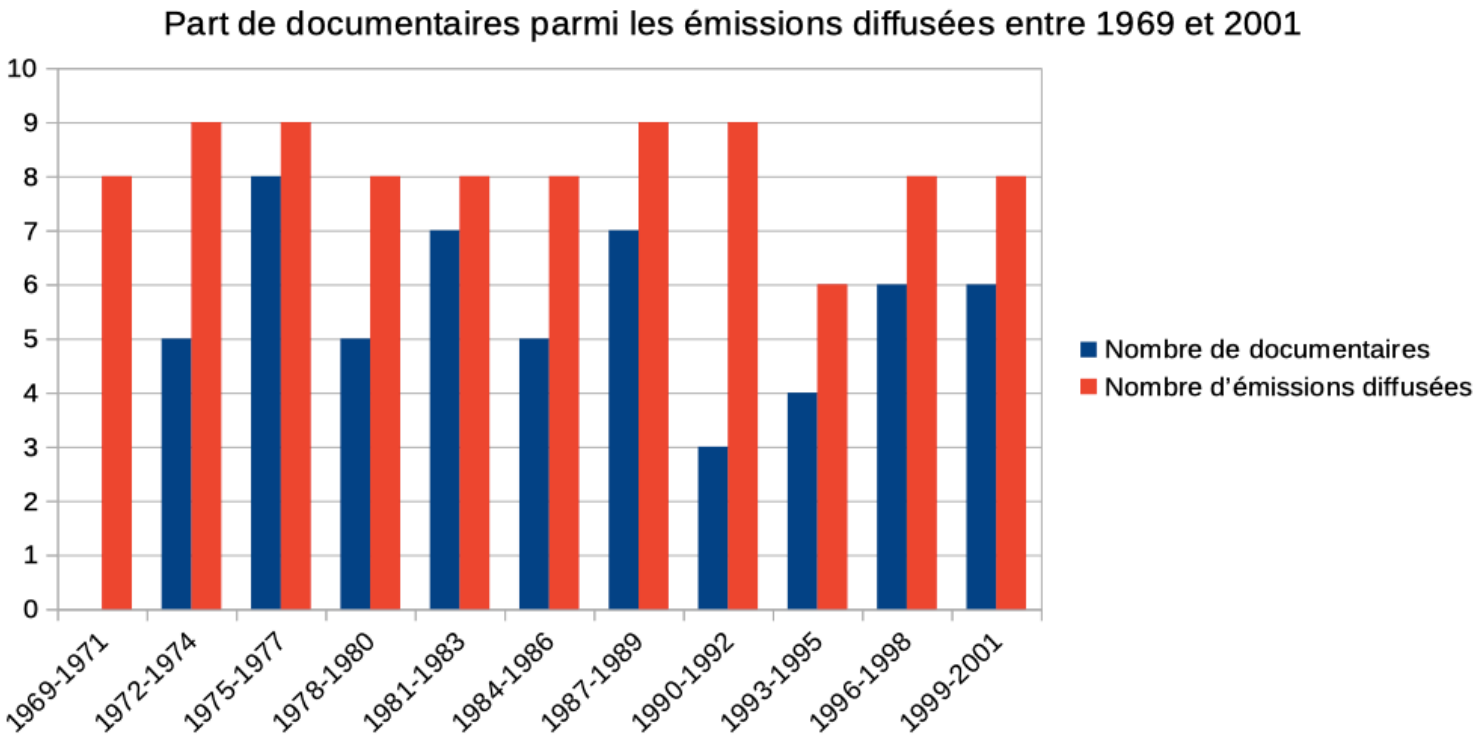
Tableau répertoriant les émissions diffusées dans l'ACR de 1969 à 2001 et appartenant ou non au genre documentaire.
Ce tableau est réalisé à partir d'un échantillonnage constitué des émissions diffusées pendant deux mois par saison, ces deux mois étant situés à six mois d'intervalle, tous les trois ans.

	Date	TItre	Documentaire
	05/10/69	"Le dit de ceux qui parlent" : Spécial Prix Italia 1969 : 1ère émission	☐
	12/10/69	Spécial Biennale 69	☐
	19/10/69	Spécial Biennale 69 : 2e émission	☐
	26/10/69	Spécial Biennale 69 : 3e émission	☐
	05/04/70	Change - Forme - Couleur	☐
	12/04/70	Monsieur William Seward B.	☐
	19/04/70	Parole éclat	☐
	26/04/70	Roland DUBILLARD : La maison d'os	☐
	02/01/73	Réseau 5 Modulations	☐
	09/01/73	STOCKHAUSEN sur Meuse	☑
	16/01/73	Lieux communs	☐
	23/01/73	Etes-vous à côté Mister Vibes ?	☐
	30/01/73	Feu	☑
	05/06/73	Do you hear me ? Herbert MARCUSE	☑
	12/06/73	Big Brother	☑
	19/06/73	Bertolt BRECHT 73 - La grande méthode	☑
	26/06/73	Le GERM voyage pour vous	☐
	04/04/76	Allen GINSBERG's apocalypse ou la chute de l'Amérique	☑
	11/04/76	E.M.S. Stockholm	☑
	18/04/76	AUDUREAU Jean Théâtre	☐
	25/04/76	Gloussoglossoglose	☑
	03/10/76	One + One The music of Philip GLASS	☑
	10/10/76	EINSTEIN On The Beach	☑
	17/10/76	Prix Italia Bologne 1976 - Série italiques	☑
	24/10/76	Glas morceaux de glose, Jacques DERRIDA	☑
	31/10/76	Desseins Tome 1	☑
	03/06/79	Allen GINSBERG's apocalypse ou la chute de l'Amérique	☑
	10/06/79	La sortie est à droite de l'écran ; The KILLING Zone	☐
	17/06/79	Litières	☐
	24/06/79	Bagnolet-Instantanés-Imaginés	☑
	06/01/80	Un art appliqué : Le Hörspiel	☑
	13/01/80	Quelques corps désormais invisibles : à propos d'un tableau du CORREGE	☑
	20/01/80	Surroundings and around	☐
	27/01/80	La passe	☑
	05/12/82	La cathédrale jusqu'à la mer ; 2 : bestiaire de la baie	☑
	12/12/82	Emission spéciale : la Pologne	☑
	19/12/82	Logodotrecobramont : Christian DOTREMONT (1922-1979)	☑
	26/12/82	Progress - Process	☐
	05/06/83	Fin (n) again ou autour de Finnegans Wake de James JOYCE	☑
	12/06/83	Radiophonix ; 1 : Michael MAC Lure	☑
	19/06/83	Radiophonix ; 2 : Dick HIGGINS, John Giorno, Carlos SANTOS	☑
	26/06/83	1984... Dallas	☑
	03/02/85	Fragments Roger BLIN ; 2 : BLIN - BECKETT	☐
	10/02/85	Affaire à suivre ; 2	☑
	17/02/85	Prince De la nuit appelle Mélodie	☑
	24/02/85	Gherasim LUCA et Juan ALLENDE BLIN	☐
	08/09/85	Iguana Iguana - Guide pour un Jardin des plantes	☑
	15/09/85	Concerts manifestes - Giuseppe G. ENGLERT	☐
	22/09/85	L'irréductible Monsieur KANTOR	☑
	29/09/85	A mi-mots dits : ce que disent les mots dits dans les bruits du jour	☑

	29/09/85	A mi-mots dits : ce que disent les mots dits dans les bruits du jour	☑
	01/05/88	Yann Paranthoën : Lulu	☑
	08/05/88	Tentative de description de Choses vues au Carrefour Mabillon le 19 Mai 19	☐
	15/05/88	Calcutta	☑
	22/05/88	Bill FONTANA : sculptures sonores	☑
	29/05/88	Lumière - Piste d'envol - Balises sonores et son	☑
	06/11/88	L'Inde : échos de Poona	☑
	13/11/88	Le passage, le passé - Un passage (Etienne DELAUNAY) du vieux Paris (11	☑
	20/11/88	Elève Don Juan	☑
	27/11/88	La journée du retour	☐
	08/09/91	Ars acustica - E.B.U. 1991	☐
	15/09/91	Au corps des cinq sens	☑
	22/09/91	Musiques et chiffres - séries, structures -	☑
	29/09/91	La forêt, la jungle - Autriche, Zambie -	☐
	01/03/92	Nouvel Intercalaire pour Georges PEREC	☐
	08/03/92	Tentative de description de Choses vues au Carrefour Mabillon le 19 Mai 19	☐
	15/03/92	TSF Rétro Radio : PEREC - SCHERCHEN - KAGEL	☐
	22/03/92	Voicescape ; Comédie	☐
	29/03/92	La dynamique du funéraire ; Le chemin des larmes	☑
	04/12/94	Sappho passion.	☑
	11/12/94	Ecrire/lire julien blaine, jean-luc parant	☐
	18/12/94	Nous sommes du siècle prochain.	☑
	04/06/95	Le conte du chevalier de GONI	☐
	11/06/95	Jean ROUCH : Palabres	☑
	18/06/95	L'Inhumaine : Il était une fée la cinéphonie	☑
	02/02/97	Improvisations sonores, territoire singulier	☑
	09/02/97	Recommandations aux dames	☑
	16/02/97	Schafer Soundscape (Murray Schafer)	☑
	23/02/97	Sons, sites et saisons	☐
	07/09/97	Des français à New-York	☑
	14/09/97	La petite musique des Straub	☐
	21/09/97	Radio Foreman	☑
	28/09/97	L'inspir du rivage	☑
	07/05/00	Barbès Stalingrad : Ya Rayi !	☑
	14/05/00	Cheikha Remitti	☑
	21/05/00	"Le monde de Travioles - portrait d'une revue "	☑
	28/05/00	Le théâtre des songes de Jean Audureau	☐
	05/11/00	Une famille à Mantes-la-Jolie	☑
	12/11/00	Isidore Isou, à la lettre	☑
	19/11/00	Surtout ne pas laisser filer l'alexandrin	☑
	26/11/00	Epoque, de Hubert Lucot	☐

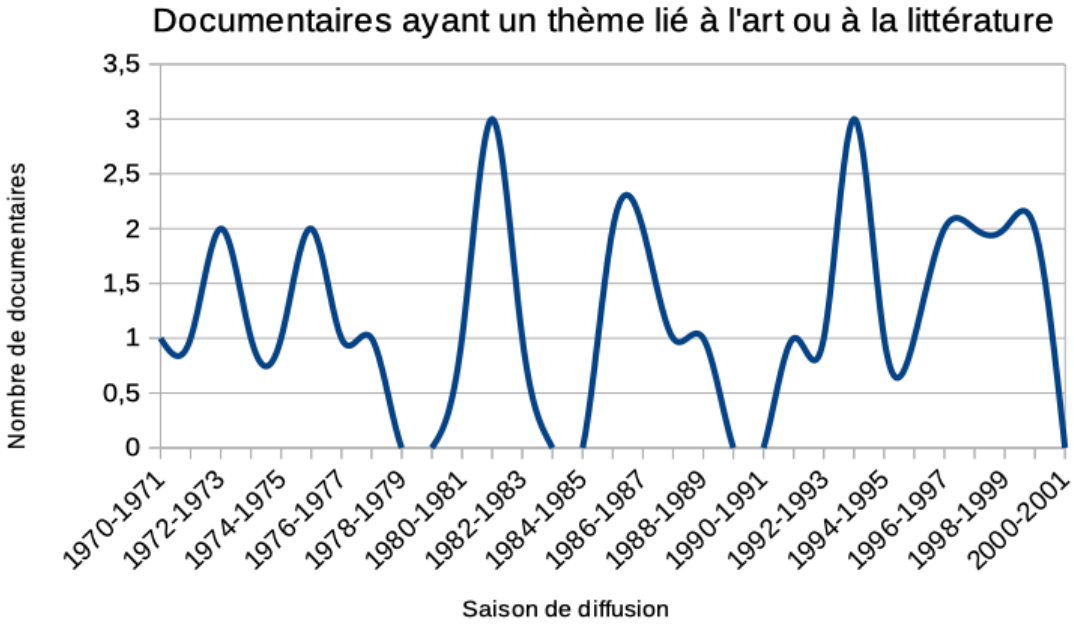
ANNEXE VIII
PLACE DU GENRE DOCUMENTAIRE DANS L'ACR
DIAGRAMME

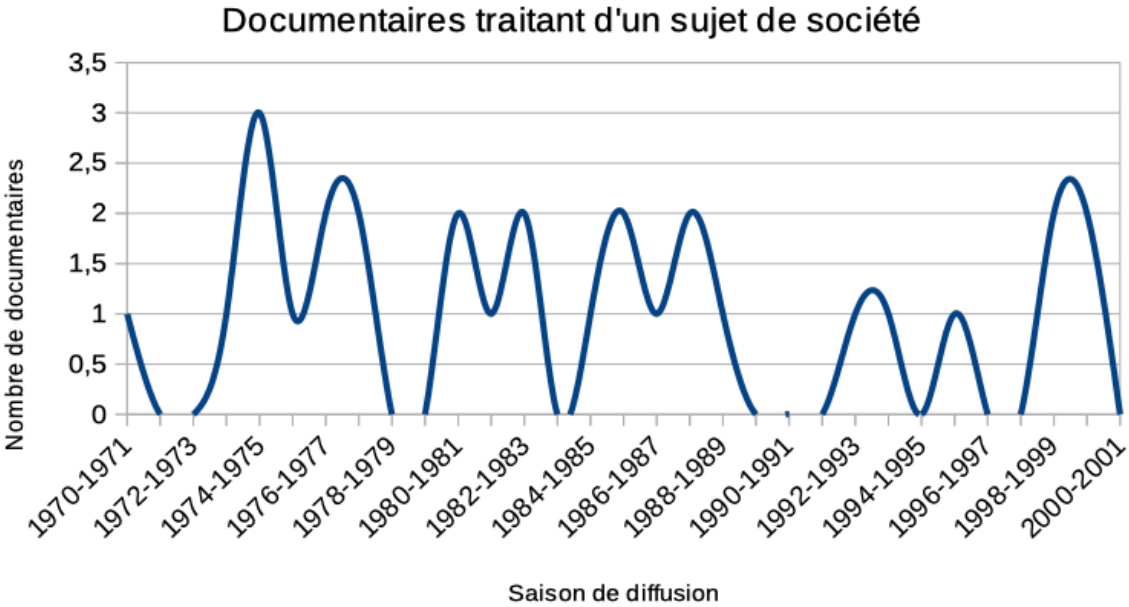
Évolution de la part de documentaires parmi l'ensemble des émissions diffusées dans l'*Atelier de création radiophonique* de 1969 à 2001, selon un échantillonnage constitué des émissions diffusées pendant deux mois par saison, ces deux mois étant situés à six mois d'intervalle, tous les trois ans.

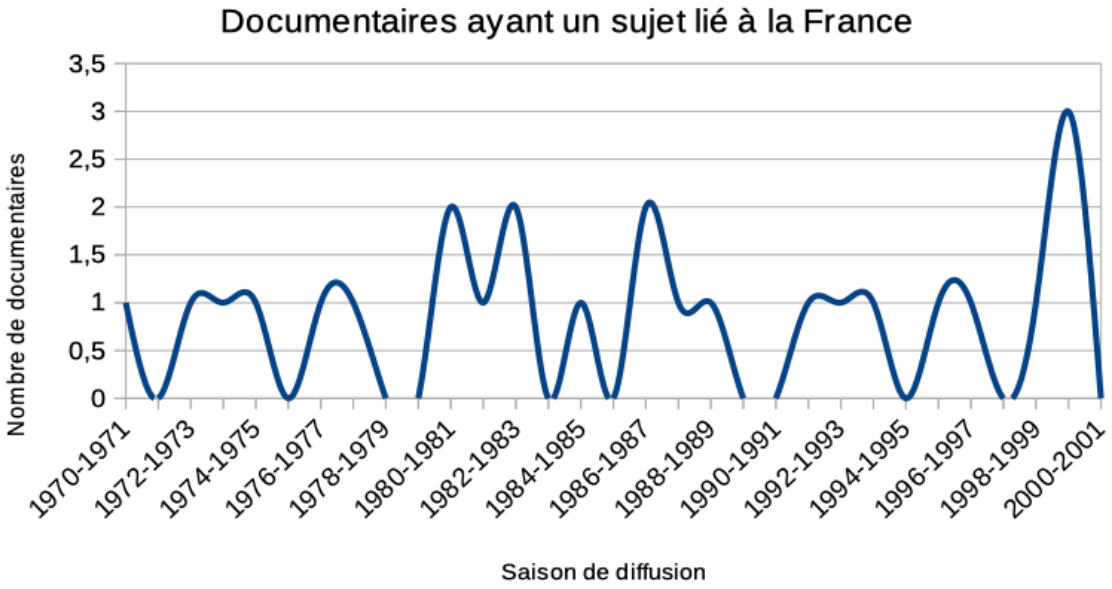


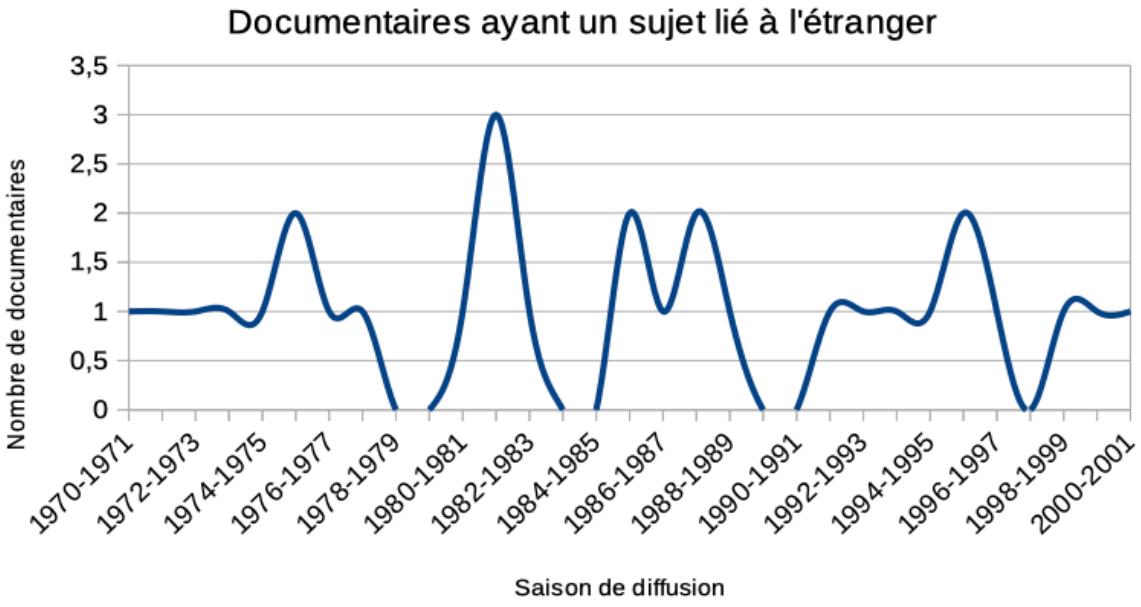
ANNEXE IX
THÉMATIQUES TRAITÉES PAR LES DOCUMENTAIRES DE L'ACR

Diagrammes représentant l'évolution des thématiques traitées par les documentaires diffusés dans l'*Atelier de création radiophonique.* Ces diagrammes sont réalisés à partir d'un échantillonnage constitué des émissions diffusées un mois par saison de 1969 à 2001.






Documentaires ayant un sujet lié à la France
Nombre de documentaires
3,5
3
2,5
2
1,5
1
0,5
0
1970-1971
1972-1973
1974-1975
1976-1977
1978-1979
1980-1981
1982-1983
1984-1985
1986-1987
1988-1989
1990-1991
1992-1993
1994-1995
1996-1997
1998-1999
2000-2001
Saison de diffusion


Documentaires ayant un sujet lié à l'étranger
Nombre de documentaires
3,5
3
2,5
2
1,5
1
0,5
0
1970-1971
1972-1973
1974-1975
1976-1977
1978-1979
1980-1981
1982-1983
1984-1985
1986-1987
1988-1989
1990-1991
1992-1993
1994-1995
1996-1997
1998-1999
2000-2001
Saison de diffusion

ANNEXE X
LISTE DES ÉMISSIONS PRODUITES PAR YANN PARANTHOËN

Cette liste des œuvres de Yann Paranthoën a été réalisée grâce à une chronologie établie par Claude Giovannetti et Phonurgia Nova à partir des informations de l'Ina et de France Culture[18]. Les précisions et commentaires sur les émissions sont tirés de la chronologie établie par Christophe Rosset dans son ouvrage sur Yann Paranthoën[19].

- *Un petit chariot pour la grande Ourse*,

France Culture, 1967, 33'.
Réalisation : Yann Paranthoën, assisté de Claude Giovannetti.

- *Une journée de travail à la Maison de la Radio*

Mémoire en vadrouille, France culture, 1968, 60'.
Production : Joëlle Vitold.
Titre incertain, émission disparue, ne figure pas dans les archives de l'Ina.

- *L'or rose*

Les après-midis de France Culture, France Culture, 3 avril 1973, 65'.
Travail d'équipe initié par Yann Paranthoën.
Projet de création d'un élevage de saumon (l'or rose) à l'Île-Grande, partie côtière de la commune de Pleumeur-Bodou, dans les Côtes-d'Armor. Émission constituée de reportages effectués à l'Île-Grande et diffusée en direct avec témoignages et débat des défenseurs et détracteurs de ce projet. À la suite de cette émission, le projet a été abandonné.

- *La Tour Eiffel B*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 25 mai 1974, 120'.
Réalisation : Yann Paranthoën assisté de Claude Giovannetti.
À la suite de la destruction par le FLB de l'émetteur de Roch Trédudon, les Bretons sont privés de télévision. Enquête et reportages sur les conséquences de cet attentat. Pour une défense de la culture bretonne.

---

18. Yann Paranthoën, *Propos d'un tailleur de sons*, Arles, Phonurgia Nova, 2002, 44 p.
19. Christophe Rosset (dir.), *Yann Paranthoën, l'art de la radio*, Arles, Phonurgia Nova, 2009, p. 137-143

- *La Longue-route*

Samedis de France Culture, France Culture, 7 décembre 1974, 117'.
Réalisation Yann Paranthoën assisté de Claude Giovannetti.
A partir du livre La longue route de Bernard Moitessier, navigateur solitaire, qui relate sa course autour du monde à la voile. Témoignages de Françoise Moitessier, sa femme, d'autres navigateurs et de cap-horniers, écoutés et commentés par Bernard Moitessier. Journal de bord lu par Maurice Garell.

- *Cortège à Enez-Veur*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 4 mai 1975, 57'.
Réalisation Yann Paranthoën, assisté de Claude Giovannetti et de Andrew Orr.
Les rites de la mort à l'Île-Grande. Croisement des témoignages des habitants et d'extraits de *La Légende de la mort* d'Anatole Le Braz lus par Anjela Duval. Une version réduite de cette émission a été présentée au Prix Italia.

- *Lettres ouvertes*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 28 décembre 1975, 120'.
Réalisation : Yann Paranthoën assisté de Claude Giovannetti et Andrew Orr. Émission rediffusée le 20 décembre 1981 dans l'ACR.
Le parcours des lettres à destination de la Bretagne.
De la boîte jusqu'à la distribution par le facteur : la manipulation des sacs postaux, le tri, le transport par avion ou en train. À partir d'une nuit passée dans le wagon du tri postal, au départ de la gare Montparnasse en direction de Saint-Brieuc. Aux ambiances et témoignages des ambulants se mêlent des phrases extraites de lettres qui disent l'exil, la politique, la prison, l'affection, la maladie, le climat.

- *Les Vacances de Monsieur Polmar*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 11 mars 1979, 140'.
Réalisation Yann Paranthoën, assisté de Claude Giovannetti.
Onze ans après celui du Torrey Canyon, le naufrage de l'Amoco Cadiz provoque une nouvelle marée noire sur les côtes bretonnes. Enquêtes, témoignages. Poèmes trilingue – français-breton-anglais – de Yann-Ber Piriou : *Fanch a money*.

- *Questionnaire pour Lesconil,*

Atelier de création radiophonique, 23 mars 1980, 139'.
Réalisation : Yann Paranthoën assisté de Claude Giovannetti.
À partir de l'enquête effectuée par le compositeur canadien Murray Schafer sur le « paysage sonore » : comment à Lesconil, petit port de pêche à la Langoustine, où la sortie et le retour des bateaux rythment chaque journée, les habitants perçoivent leur environnement sonore et son évolution. L'émission se déroule le temps d'une journée : départ des bateaux, pêche en mer, retour des bateaux, vente à la criée. La version courte de cette émission (50') a obtenu le Prix Italia en septembre 1980.

- *Carte postale d'Italie*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 19 octobre 1980, 27'.
Images du voyage à Trento en Italie, où le Prix Italia était décerné cette année-là. Suivie de *Questionnaire pour Lesconil* (version 50').

- *Lettres ouvertes* suivi de *Passe-Bureau*

Atelier de création radiophonique, 20 décembre 1981, 143'.
Rediffusion de l'ACR du 28/12/1975, complétée par une séquence de 23' : *Passe-Bureau*.
Réalisation : Yann Paranthoën, assisté de Claude Giovannetti.
Emission consacrée à la fabrication de petites formes conçues à partir d'émissions de l'Atelier, antérieurement diffusées et articulées autour de lettres d'auditeurs et des réponses d'Alain Trutat, créateur de l'ACR.

- *Correspondances* suivi de *Post-scriptum*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 27 décembre 1981, 140'.
Réalisation : Yann Paranthoën, assisté de Claude Giovannetti.
Prolongement historique de *Lettres ouvertes*. Les échanges épistolaires entre Bretons à travers le temps. De la première lettre, écrite par le moine Gurdisten de l'Abbaye de Landevennec à celle de Max Jacob, lue par Louis Guilloux. Écrivains, prêtres, marins ou témoins de la 2e guerre mondiale prêtent leurs voix aux lettres du passé ou lisent leurs propres écrits. C'est une émission en latin-français-breton.

- *Yvon, Maurice et les autres… et Alexandre ou la victoire de Bernard Hinault dans Paris-Roubaix* 1981

Samedis de France Culture, France Culture, 17 avril 1982, 90'.

Réalisation Yann Paranthoën, assisté de Claude Giovannetti.

Première émission d'une série consacrée à la pierre et au cyclisme. « Un jour, mon père m'a dit : "L'enfer du Nord sort de là", en désignant les carrières de granit de l'Île-Grande. » Yann Paranthoën.

C'est aux tailleurs de pierre qui ont fabriqué ces pavés et façonné le décor de l'enfer du Nord et aux cyclistes qui, chaque année, évoluent dans ce décor, que cette série rend hommage. Sur la trame de l'enregistrement des préparatifs de la course, puis de la course elle-même entre Compiègne et le vélodrome de Roubaix, viennent se greffer les témoignages de Bernard Hinault, de ses coéquipiers, de son entourage, des journalistes.

1ère rediffusion le 11 juillet 1982, 135', complétée par deux séquences :

- Autour d'un tour : *Dino Buzzati al Giro d'Italia, un epico duello tra Coppi e Bartali.*
- Écoute d'un élément d'une émission en cours de fabrication, consacrée au portrait de Bernard Hinault.

2ème rediffusion le 15 août 1982, 45' : version réduite présentée au Prix Italia 1982.

- *Bernard Hinault, dit « Le Blaireau » ou le portrait sonore d'un champion cycliste breton né à Yffiniac, dans les côtes du Nord*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 2 janvier 1983, 140'.

Réalisation Yann Paranthoën, assisté de Claude Giovannetti.

Témoignage des proches, amis, éducateurs, journalistes, coéquipiers. Recherches généalogiques aux Archives de Saint-Brieuc, enquête auprès d'un spécialiste du blaireau au Jardin des plantes : itinéraire et portait.

- *Articulations autour d'une rediffusion*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 10 juillet 1983, 140'.

1. Réactualisation : *Hinault chez les Yankees.*

2. Rediffusion de *Yvon, Maurice et les autres… et Alexandre ou la victoire de Bernard Hinault dans Paris-Roubaix 1981*.

3. Extraction : élément d'une émission en chantier (*Le ruban granitier breton*).

4. Comblage : *Georges au sporting*. Approche de Georges Perros, poète, passionné de cyclisme et de foot, à travers les témoignages de sa femme et de ses copains du bistro *Le sporting* à Douarnenez.
Cette émission a obtenu le Prix Radio de la Société des Gens de Lettres en mai 1984.

- *Bleu, Blanc… Beige et Gris et Rose ou le ruban granitier breton – Premier parcours : Alençon – Le Hinglé – les – Granits*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 2 octobre 1983, 140'.
Réalisation Yann Paranthoën et Claude Giovannetti.
Suite de la série sur la pierre et le cyclisme, consacrée au « ruban granitier breton », course cycliste d'amateurs internationaux qui traverse, en plusieurs étapes, le bassin granitier breton.

- *Bleu, Blanc… Beige et Gris et Rose ou le ruban granitier breton – Deuxième parcours : Le Hinglé – Les – Granits – Douarnenez*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 29 avril 1984, 140'.
Suite et fin.

- *Le temps des seigneurs – premier tableau – et visite à Jean-François Quemener*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 06 janvier 1985, 120'.
« Je dédie cette émission à mon père qui m'a aidé à faire revivre un monde aujourd'hui en voie de disparition. Ce travail, j'ai essayé de l'aborder à la manière d'un tailleur de pierre – extraction d'un bloc sonore ; taille (montage) ; polissage (mixage) ». Yann Paranthoën.
« Paysage sonore » de l'Île-Grande (Enez-Veur) et de sa mémoire. L'auteur est accompagné dans cette démarche par deux voix-off : l'une, la mémoire du village, qui se souvient des personnages évoqués ; l'autre, la mémoire de la langue, Donatien Laurent, qui traduit les expressions bretonnes.

- *Le temps des seigneurs – Deuxième tableau*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 13 janvier 1985, 120'.
Suite du parcours de l'Île-Grande et de sa mémoire.

- *Le temps des seigneurs*

France Culture, 30 août, et France Inter, 7 sept. 1985, 50'.

Version réduite de l'émission *Le temps des seigneurs – Premier tableau* pour présentation au Prix Italia 1985.

- *Un Américain à Paris-Roubaix*

Nuits Magnétiques, France Culture, 9 avril 1985, 85'.
Réalisation Yann Paranthoën et Claude Giovannetti.
Dans la roue d'un jeune cycliste américain, Greg LeMond, aperçu deux ans avant sur *Le ruban granitier breton*.

- *Mémorat ou le voyage de Marie-Job Kerguennou*

Atelier de création radiophonique, 1er décembre 1985, 120'.
D'après les propos recueillis par Anatole Le Braz. « On appelle Mamorat, selon la terminologie en vigueur, ces récits de croyance, au confluent de la légende et de l'expérience vécue, dans lesquels se plaît l'imaginaire collectif des Bretons… » Avec la collaboration de Donatien Laurent du Centre de Recherche Bretonne et Celtique.
Réalisation : Yann Paranthoën assisté de Claude Giovannetti.

- *Au bois du Roy, des cochons y'en a guère – première approche*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 26 janvier 1986, 120'.
Réalisation : Yann Paranthoën, Claude Giovannetti, Eliane Georges.
Approche sonore de la chasse au Bois du Roy, dans les Ardennes françaises. Les animaux se cachent. Les chasseurs sont à l'affut. Une traque permanente entre l'homme et la bête, qui ne fonctionne qu'à l'oreille.
1. Le cerf au *Bois Licot* : présentation des différents terrains de chasse du Bois du Roy, à travers la recherche du brame.
2. Martin Louis du village d'Hargnies dans les Ardennes françaises. Portrait d'un chasseur dans sa tenderie.

- *Le rescapé de La Redoute*

Nuits Magnétiques, France Culture, 4 avril 1986, 57'.
Réalisation Yann Paranthoën assisté de Claude Giovannetti.
Le Paris-Roubaix 85 d'Alain Bondue et de ses équipiers de La Redoute.

- *Au Bois du Roy, des cochons y'en a guère – deuxième approche*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 26 octobre 1986, 120'

1. *Entre chiens et sangliers :* portrait de traqueur dans son parc avec groupe de chiens et de sangliers.

2. *Transition* : les sonneurs du Bien Allé de Compiègne. Extrait de la messe de Saint-Hubert donnée en l'église de Hargnies, en Ardennes, le 10 novembre 1980.

3. *C'est vous qui nous direz quoi* : paysage. Dans le Bois du Roy, les chasseurs relèvent les traces de cerfs et des sangliers.

- *Cinq ptits tours et puis s'en va*

Nuits Magnétiques, France Culture, 10 décembre 1986, 80'.

Réalisation Yann Paranthoën assisté de Claude Giovannetti.

Les adieux d'Hinault au cyclisme professionnel, dans son village en Bretagne, Quessoy. C'était le 9 novembre 1986. La foule de ses admirateurs défile dans un isoloir dressé pour la circonstance dans la salle des fêtes. Là, un micro et un Nagra enregistrent leurs messages.

- *On Nagra, il enregistrera – première génération*

Atelier de création radiophonique, 8 mars. 1987, 120'.

Réalisation : Yann Paranthoën, Claude Giovannetti.

« C'est un voyage au pays du Nagra, un retour aux sources. Son lieu de naissance, sa famille, ses amis. Il est né dans les années 1949-1950, dans une chambre d'étudiant, à Lausanne. Son père, Stéphan Kudelski, nous parle de ses différentes escapades. Au début, il était mono, à manivelle, et puis il est devenu stéréo, et bientôt il entrera dans le paysage numérique. » Yann Paranthoën.

- *On Nagra, il enregistrera – version courte*

France Culture, 9 août 1987, 50'.

Version réduite pour la présentation au Prix Italia.

- *On Nagra, il enregistrera – deuxième génération*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 15 novembre 1987, 120'.

Réalisation : Yann Paranthoën assisté de Claude Giovannetti.

Cette deuxième émission souligne l'entrée du Nagra dans la stéréophonie, explore ses différents emplois : en musique, au théâtre, sur la lune…

- *Au bois du Roy des cochons y'en a guère - troisième approche*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 10 janvier 1988, 120'.
Réalisation : Yann Paranthoën, Claude Giovannetti.
Traqueurs, chasseurs, animaux se retrouvent dans cette troisième et dernière approche comme acteurs d'un spectacle sonore consacré à la chasse au grand gibier. Il s'agira de tendre l'oreille pour essayer de lire les évènements à travers l'écoute.

- *Lulu*

Atelier de création radiophonique, 1er mai 1988, 120'.
Réalisation : Yann Paranthoën, assisté de Claude Giovannetti.
Lucienne Virgoulay – Lulu – est femme de ménage à la Maison de la Radio. Elle raconte son enfance, sa vie, son travail. Son récit s'intègre aux ambiances de travail et aux témoignages de ses collègues, hommes et femmes de ménage, espagnoles, portugais, haïtiens…, qui, de jour comme de nuit, parcourent les radiales de la Maison ronde pour enlever la poussière du jour.

- *Les mangeurs de pommes de terre,*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 5 novembre 1989, 120'.
Réalisation : Yann Paranthoën assisté de Claude Giovannetti.
Le point de départ est le tableau *Les Mangeurs de pommes de terre* peint par Van Gogh à Nuenen, dans le Brabant, en 1885. Sur les traces de Vincent, incarné par le comédien Guy Lavreysen, recherche de paysans, de « modèles » et de l'étoile rouge, espèce ancienne de pomme de terre. Une façon de retrouver des modes de vie et de culture disparus, avec « des couleurs qu'on ne peut nommer, mais dont, pourtant, presque tout dépend ».

- *Du côté de Zweeloo – Vincent Von Gogh en Drenthe*

Atelier de création radiophonique, 15 avril 1990, 120'.
Réalisation : Yann Paranthoën assisté de Claude Giovannetti.
« Van Gogh a séjourné en Drenthe, dans le Nord-Est des Pays-Bas, du 11 septembre au 5 décembre 1993. Peu d'informations sur cette période de la vie du peintre, hors le livre du

Docteur Mark Edo Trabault : *Vincent Van Gogh in Drenthe*. Ce livre, devenu notre guide, nous a menés du côté de Zweeloo, un des lieux fréquentés par Vincent. Ici s'ébauchent des images… » Yann Paranthoën.

- *Le Tour de la France 1989 de Vincent Lavenu, dossart 157*

France Culture, 3 août/4 septembre 1992, 25 épisodes de 15'.
C'est un feuilleton en 25 épisodes pour retracer, une fois la course passée, l'aventure de Vincent Lavenu qui disputait son premier Tour de France. Notes de voyage, journal du coureur à l'étape, cartes postales de spectateurs, gens et accents rencontrés au hasard sur le chemin.

- *Eh bien, dansez maintenant*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 4 avril 1993, 113'.
Une sortie du troisième âge de l'Île-Grande : l'Amicale Loisir des Retraités organise une excursion.

- *Essais de voies – moments de radio*

Atelier de création radiophonique, France Culture, 2 janvier 1994, 57'.
« Voix rencontrées, sons captés, lieux traversés, essais de voies : quelques séquences éparpillées tout au long d'un parcours radiophonique non pas imaginé, mais plus lié au souvenir ». Yann Paranthoën.
Extraits de *On Nagra, Questionnaire pour Lesconil, Lulu, Au bois du Roy, Le Tour de la France, Le temps des seigneurs*, dans les pas de Van Gogh.
Diffusée le 14 juin 1993 au studio 104, dans le cadre du cycle acousmatique du GRM.

- *Pivout ? Qui es-tu ?*

Nuits Magnétiques, France Culture, 1er mars 1994, 80'.
Apprentissage du breton à l'école bilingue Saint-Roch à Lannion.

- *Z comme Zéphyr*

Les Chasseurs de sons, France Culture, 27 novembre 1994, 15'.

Première et unique émission sur le vent. L'idée : partir de l'enseigne d'un café, comme celle du Zéphyr, sur les quais de Seine dans le 13e arrondissement, à Paris. Juste avant que le quartier ne soit démoli pour faire place à la Bibliothèque Nationale François Mitterrand.

- *À pied, à cheval, en voiture, nous allons à Saint-Roch*

Nuits Magnétiques, France Culture, 15 février 1995, 80'.
Suite de l'émission *Pivout ? Qui est-tu ?*sur l'apprentissage du Breton.

- *Demain, c'est Paris-Roubaix*

Nuits Magnétiques, France Culture, 5 mai 1995, 13'.
Chaque année la famille se poste dans le même pré, du côté de Pont-Thibaut, pour attendre et voir passer les coureurs du Paris-Roubaix. Une journée de pique-nique pour cinq minutes d'émotion… et une année de besogne ou de chômage.

- *L'Effraie – Evn Frizer*

Nuits Magnétiques, France Culture, 1er décembre 1995, 16'.
Recherche et attente de l'oiseau, la nuit, dans la campagne bretonne.

- *Le Phare des Roches-Douvres*

France Culture, 24 décembre 1996, 120'.
Au moment où l'automatisation menace, huit jours partagés avec les gardiens du phare d'Europe le plus éloigné en mer et l'un des derniers encore habités. Ambiances et carnet de notes, en mer ; récits et témoignages des gardiens de phare et de leurs compagnes, à terre.
Grand Prix Paul Gilson 1998.

- *Le Paris-Roubaix 1997 de Jean-Bernard Pouy*

Nuits Magnétiques, France Culture, 21 novembre 1997, 58'.
La course, suivie en compagnie de l'écrivain Jean-Bernard Pouy.

- *Portrait d'Irène Zack*

Nuits Magnétiques, France Culture, 24 février 1998, 11'.
Irène Zack, fille du peintre Léon Zack, sculpte le marbre. Quelques mots, pendant qu'elle travaille, sur ses outils, son approche de la matière.

- *Le comptoir de Marie*

Nuits Magnétiques, France Culture, 19 mai 1998, 60'.
Première de trois émissions sur le tournage du film de Sophie Tatischeff, en Bretagne.
Choix du lieu, construction du décor, répétition des comédiens, habillages et costumes.

- *Et si on la tournait – première partie*

Nuits Magnétiques, France Culture, 13 avril 1999, 60'.
Suite de l'approche des métiers du cinéma, à travers le tournage du 1er long-métrage de Sophie Tatischeff, *Le comptoir.*

- *Et si on la tournait – deuxième partie*

Nuits Magnétiques, France Culture, 14 avril 1999, 60'.
Suite et fin.

- *Jeux de mains*

Radio Libre, France Culture, 22 janvier 2000, 150'.
Le danger de la disparition du « toucher » dans les métiers d'art. Les nouvelles technologies tendent à éloigner le corps de l'acte créatif. Comment un écrivain, un peintre, un typographe, une dentellière…, vivent-ils cette évolution ?

- *Sons d'enfer en trois tronçons*

Radio Libre, France Culture, 8 avril 2000, 150'.
1 – *Le Paris-Roubaix de Jean Bernard Pouy.*
2 – *Demain c'est Paris-Roubaix.*
3 – Sur les pavés, la danse : un Paris-Roubaix suivi en compagnie d'Abda, jeune chanteur et danseur de la compagnie roubaisienne « Dans la rue, la danse ». Abda crée pour cette occasion une chanson intitulée *Cent ans de règne*.
« Depuis qu'un tailleur de pierre de mon village m'a dit : "L'Enfer du nord sort d'ici", chaque année, je me rends sur la course Paris-Roubaix. C'est comme un passage obligé. Obligé, chaque fois, de trouver un angle d'approche différent ». Yann Paranthoën.

- *Mais où donc est Nicéphore ?*

Surpris par la nuit, France Culture, 9 octobre 2000, 42'.

En réponse à une demande de François Cheval, directeur du Festival de photographie *Le Grand Album* à Chalon-sur-Saône, une approche sonore sous forme de jeu, d'enquête, de Nicéphore Niepce et de sa première photographie.

- *Le cri de la LPO*

Radio Libre, France Culture, 1er décembre 2001, 150'.

« Le 12 décembre 1999 : naufrage de l'*Erika*. Nouvelle marée noire pour la Bretagne. Très vite les oiseaux mazoutés affluent à la station ornithologique de l'Île-Grande, mon village natal. L'urgence pour moi, prendre un Nagra et graver les cris des oiseaux en détresse. Pour témoigner… » Yann Paranthoën.

Émissions non diffusées :

- *L'Ange blanc*

Début des années 1990, émission non diffusée. Diffusion prévue en 2 parties dans le cadre de *l'Atelier de création radiophonique*, 240'.

Réalisation : Yann Paranthoën assisté de Claude Giovannetti

Mémoires et parcours d'une jeune prostituée. Cette jeune femme s'oppose à la diffusion.

- *Le p'tit zef*

2004, 20' environ

Séquence sur le parler brestois. Offerte au Festival *Longueur d'Ondes* à Brest, pour son édition 2004.

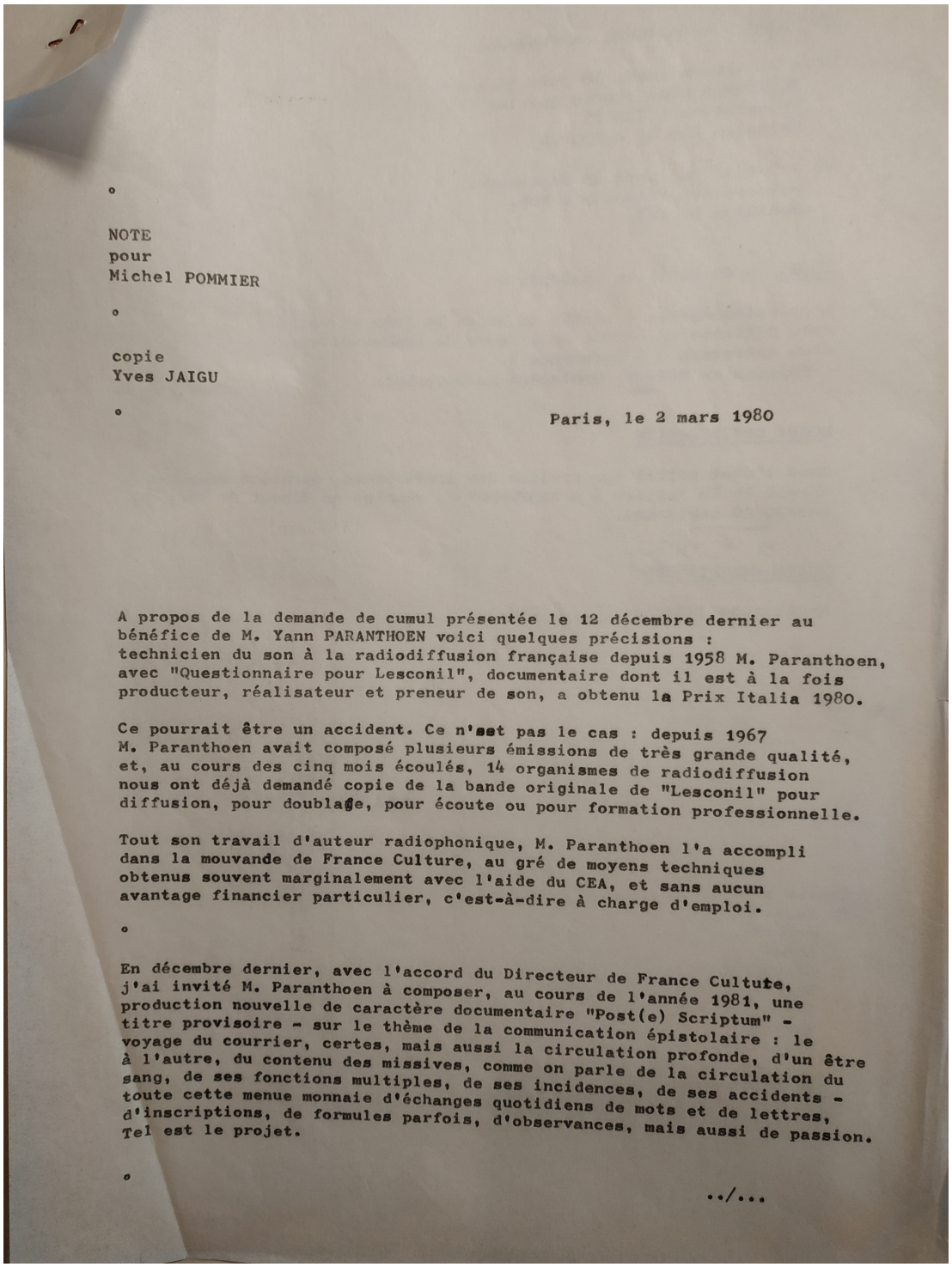
- *Hommage à Fausto Coppi*

2004, 136'.

1. *Le vélo de Fausto*, vente aux enchères à Clermont-Ferrand du vélo que Coppi avait offert à son coéquipier Raphaël Geminiani. Évocation du Paris-Roubaix 1950.
2. *A l'écoute de la famille Coppi*, témoignages du frère, des belles-sœurs et d'un équipier de Coppi, enregistrés à Novi Ligure, en 1981.
3. *Dino Buzzati*, le duel Coppi-Bartali sur le Tour d'Italie 1949.
4. *Les funérailles de Coppi.*

ANNEXE XI
NOTE RÉDIGÉE PAR ALAIN TRUTAT LE 2 MARS 1980

Archives Nationales, Site de Pierrefitte-sur-Seine
Archives de France Culture
19940737/60, Archives d'Alain Trutat
Note rédigée par Alain Trutat datant du 2 mars 1980, concernant le changement de statut de Yann Paranthoën



NOTE
pour
Michel POMMIER

copie
Yves JAIGU

Paris, le 2 mars 1980

A propos de la demande de cumul présentée le 12 décembre dernier au bénéfice de M. Yann PARANTHOEN voici quelques précisions :
technicien du son à la radiodiffusion française depuis 1958 M. Paranthoen, avec "Questionnaire pour Lesconil", documentaire dont il est à la fois producteur, réalisateur et preneur de son, a obtenu la Prix Italia 1980.

Ce pourrait être un accident. Ce n'est pas le cas : depuis 1967 M. Paranthoen avait composé plusieurs émissions de très grande qualité, et, au cours des cinq mois écoulés, 14 organismes de radiodiffusion nous ont déjà demandé copie de la bande originale de "Lesconil" pour diffusion, pour doublage, pour écoute ou pour formation professionnelle.

Tout son travail d'auteur radiophonique, M. Paranthoen l'a accompli dans la mouvande de France Culture, au gré de moyens techniques obtenus souvent marginalement avec l'aide du CEA, et sans aucun avantage financier particulier, c'est-à-dire à charge d'emploi.

En décembre dernier, avec l'accord du Directeur de France Culture, j'ai invité M. Paranthoen à composer, au cours de l'année 1981, une production nouvelle de caractère documentaire "Post(e) Scriptum" - titre provisoire - sur le thème de la communication épistolaire : le voyage du courrier, certes, mais aussi la circulation profonde, d'un être à l'autre, du contenu des missives, comme on parle de la circulation du sang, de ses fonctions multiples, de ses incidences, de ses accidents - toute cette menue monnaie d'échanges quotidiens de mots et de lettres, d'inscriptions, de formules parfois, d'observances, mais aussi de passion.
Tel est le projet.

../...

Préjuger du temps de préparation qui sera consacré à cette émission demeure du domaine de l'inappréciable : a-t-on jamais demandé à un écrivain, un compositeur ou un peintre, de mesurer le temps de reflexion qu'il allait se réserver avant que d'entreprendre l'élaboration de son ouvrage, puis tout au long de cette élaboration proprement dite.

Or, ici, comme pour toute production radiophonique complexe, nous nous trouvons en présence d'une recherche appliquée, travail de conception et d'établissement du tissu entier d'une émission similaire au travail d'écriture - work in progress - de tout auteur dramatique par exemple. Pour lors, toutefois, le magnétophone, règlé par l'esprit, se fait moyen d'invention, entre le prévu et le fortuit.

A dire vrai, ces temps de conception, d'incubation, de remords et de rebonds, de tâtonnements ne se peuvent compter dans leurs vraies durées. Aussi bien ne sont-ils jamais comptabilisés financièrement par l'Administration qui - d'une manière réfléchie et mesurée, ce me semble - a pour usage de s'en rapporter à des barêmes de cachets régulièrement fixées.

D'où il paraît légitime, pour déterminer le taux du cumul aujourd'hui demandé, de calculer celui-ci forfaitairement à partir du montant des cachets que percevrait normalement un producteur-réalisateur pour une telle émission, 4620 + 4081 F, ci : 8601 F.

o

Quant à la crainte exprimée par d'aucuns que le travail demandé à M. Paranthoen ne le conduise à des difficultés pour assurer les fonctions qui sont les siennes à Radio France, il ne convient point de s'y attarder : avis favorable formulé le 19 XII 80 par MM. Jean CECILLON et Jean GODET, note de M. Yves Jaigu à M. Albert COUNIL, en date du 12 I 81 et réponse de celui-ci le 14 I 81 devraient apporter toute garantie sur le bon usage du temps de travail que M. Paranthoen doit réserver à l'Etablissement. On verra même sur ces documents - c'est là, sans doute, le privilège de l'artiste - que M. Paranthoen renonce à la comptabilisation des heures supplémentaires qu'il pourrait effectuer pour mener à bonne fin la production commandée.

Voilà, je l'espère, explications et apaisements utiles et suffisants.

o

En fait, il ne s'agit point, ici, de gros sous. J'y reviendrai.

Ce dont il s'agit d'abord (certes, le Service du Personnel ne paraît pas le demander, mais j'aimerais qu'on le lui fasse connaître afin de l'aider à savoir plus avant la raison de la chose : le pourquoi de cette demande d'autorisation de cumul et l'attente que nous avons de son acceptation) : ce dont il s'agit, fondamentalement, c'est d'une entreprise de nature radiophonique dont le dessein s'inscrit dans le droit fil du travail sur le son, par le son, pour le son, tel qu'un technicien du son peut s'appliquer à l'entreprendre et à le poursuivre, dans le droit fil, encore des intérêts que

L'établissement se doit de porter au son, continûment, à l'égard de son auditoire et aussi, des instances radiophoniques internationales s'il veut que se maintienne, que s'accroisse le renom de l'école de prise de son française.
Souventes fois déjà, pour tenter d'aborder de nouveaux parcours hors des familières filières de la réalisation sonore, j'ai confié à des techniciens ou à des assistants des opérations de même sorte et chacun, bousculant quelque peu les formalismes des ordres sociaux propres à l'Etablissement, se trouvait appelé à déborder largement - et consciemment - les frontières de ses fonctions.
Singularité supplémentaire, ces opérations furent menées gracieusement par les intéressés, délivrant ainsi de toute notion de cupidité ce terme même d'intéressé.

On connaît les résultats les plus visibles :
Prix Ondas 1973 . Prix Italia 1976 . Travaux sur l'Hexaphonie 1977 . Rencontres d'Hilversum 1978 . Prix Paul Gilson 1978 . Prix Italia 1980 .

Mais ces quelques gains ostensibles sont peu de choses à côté de l'ensemble d'acquis implicites capitalisés pour le profit de tous - lors notamment d'écoutes critiques collectives .
Encore une fois, ces excès dans les marges et par delà, sont à coup sûr très stimulants pour leurs bénéficiaires immédiats mais, ne l'ignorons pas, les bénéficiaires, c'est l'ensemble de Radio France : le programme, premier servi, le personnel; qu'une fraction de ce personnel - certaines individualités animées d'un surcroît de désir - puisse soudain prendre à tâche le questionnement et la résolution d'une part de ce qui nous importe, voici le meilleur des liants entre l'artistique et le technique, la meilleure des convivialités, si l'on veut, et telle a toujours été l'effet des actions menées, on peut le vérifier.

Devons-nous attiédir ces passions partagées ou, au contraire, continuer de les assembler, chaque fois que se peut, pour le mieux de ce qui nous est ambition commune ?

°

Certes, je me suis un peu étendu.
Non par embarras, bien au contraire, mais par entrain et par conviction, par raison, aussi, par souci enfin que circule une certaine information, comme on dit : assurés de notre nécessité et de notre volonté de mouvement, sachant mieux ce qui nous détermine, nous, gens de programme, les gens de gestion ne sauraient-ils nous emboîter le pas avec plus de hardiesse ?

Alors, que l'information circule !

Tout, maintenant, tout doit se tenir,

../...

articulations souples et douces jointures tournées vers le programme.
Il s'agissait, dans la circonstance, d'une demande d'autorisation de cumul pour M. Paranthoen - un petit peu du tout de cette Maison. C'est-à-dire, pour France Culture, de rétribuer l'éxécution d'un ouvrage dont France Culture sera le bénéficiaire, et Radio France dans sa contigüité. Simplement.
L'intérêt de l'opération - on l'a vu - n'est pas un phénomène nouveau mais il serait équitable que lui soit accordé un soutien mieux ordonné, une tournure conforme à la vérité d'un travail.

Alain Trutat

. 3 pièces jointes .

ÉTAT DES SOURCES

1. SOURCES ÉCRITES

1.1. Fonds d'archives

Archives Nationales de France
Site de Pierrefitte-sur-Seine

- **Archives des organes de la RTF et de l'ORTF - Conseil Supérieur des Emissions, Conseil Central de la Radiodiffusion Française, Conseil et Comités de Programmes**
  1923 – 1974

19900214 / 6-7
Secrétariat général des conseil et comités de programmes 1944 – 1973
Organisation et fonctionnement : textes officiels, règlements intérieurs, nomination des membres, rapports d'activité, correspondance, dossiers de personnel, budget.

19900214 / 44
Comités des programmes de radiodiffusion et de télévision - Procès-verbaux de séance
1965 – 1974

- **Archives papier de l'*Atelier de création radiophonique***
  1969-1970

20170105/1
Programmes de l'émission l'*Atelier de création radiophonique*, notes et documentation associées aux programmes, dossiers de production, plans de travail.

- **Archives de France Culture**

19940737/2-3
Extraits de presse, sélection hebdomadaire des programmes de France Culture
1976-1979

19940737/7
Bilans, études et sondages

19940737/60
Archives de M. Alain Trutat, dossiers de travail

19940737/65 ; 19940737/67
Dossiers « Prix Italia »

Institut National de l'Audiovisuel
Site Bibliothèque François Mitterrand

Brochure de présentation de l'*Atelier de création radiophonique* pour le Prix Ondas 1982.

1.2. Ouvrages

FARABET, René*, Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, Arles, Phonurgia Nova, 1994, 166 p.
FARABET, René, « La pelure d'oignon », *Actes de la conférence de l'UER sur le théâtre radiophonique, Berlin, 26 au 28 mars 1981*, Genève, Union Européenne de radiodiffusion, 1982, p. 35-46.
FARABET, René, *Le son nomade : impressions, variations, digressions,* Nîmes, Lucie Éditions, 2016, 109 p.
FARABET, René, *Théâtres d'ondes, théâtres d'ombres*, Nîmes, Champ social édition, 2011, 163 p.
PARANTHOËN, Yann, *Propos d'un tailleur de sons*, Arles, Phonurgia Nova, 2002, 44 p.

SCHAEFFER, Pierre, *Essai sur la radio et le cinéma*, édition critique par Carlos Palombini et Sophie Brunet, Paris, Allia, 2010, 126 p.
TARDIEU, Jean, KHAZNADAR, Cherif, *Grandeur et faiblesse de la Radio*, Paris, Unesco Editions, 1969, 220 p.
TOURNET-LAMMER, Jocelyne, *Sur les traces de Pierre Schaeffer. Archives 1942-1995*, Paris, La Documentation Française, 2006, 473 p.

1.3. Périodiques

- ***Cahiers d'Études de Radio Télévision***

BELAVAL, Yvon, « Poésie et radio », *Cahiers d'Etudes de Radio Télévision* n° 2, avril 1954, p. 171-181.
SOURIAU, Etienne, « Univers radiophonique et esthétique comparée », *Cahiers d'Etudes de Radio Télévision* » n°1, janvier 1954, p. 5-21.
TARDIEU, Jean, « Les sortilèges de la mise en ondes », *Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision,* n°1, janvier 1954, p. 76-79.

- ***Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion***

CHARBONNIER, Jacques, SOLA, Madeleine, dossier « Sur Alain Trutat », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion* n° 92, Mai 2007, p. 174-234.
PRADALIÉ, Roger, PROT, Robert, dossier *«* Jean Tardieu et la radio *»*, *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion* n°48, mars-mai 1996, p. 7-162.
ROBERT, Guy, dossier « Hier, aujourd'hui, demain, l'art radiophonique ? »*, Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion* n°56, avril-juin 1998, p. 9-191.
ROBERT, Guy, dossier « L'année radiophonique 1969 », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion* n° 62, octobre-décembre 1999, p. 5-196.
ROBERT, Guy, dossier « Vécu : la force des images sonores », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion française* n°98, Paris, 2008, p. 94-100.

- ***Cahiers littéraires de l'ORTF***

ALTER, André, « Un nouveau programme sur France Culture : l'*Atelier de création radiophonique* », *Cahiers littéraires de l'ORTF* n°1, 12 octobre 1969.

THIBAUDEAU, Jean, « "dig it" et "a western memory" à l'*Atelier de création radiophonique*. Comprendre, aimer, conclure » *Cahiers littéraires de l'ORTF* n°9, 31 janvier 1971.

- ***Cahiers du Club d'Essai de la radiodiffusion française***

SIMON, Samy « Le documentaire », *La chambre d'Echo, Cahiers du club d'Essai de la radiodiffusion française*, 1947, p. 54-56.

- ***Diacritik***

ROSSET, Christian, « Bref éloge de René Farabet (1934-2017), *Diacritik*, 26 juin 2017 [en ligne, https://diacritik.com/2017/06/26/bref-eloge-de-rene-farabet-1934-2017-par-christian-rosset/, consulté le 4 juin 2019].

- ***Les Dossiers de l'audiovisuel***

BOCARD, Béatrice, « Le documentaire du grand aux petits écrans », *Les Dossiers de l'audiovisuel* n°72, Mars 1997, INA / La documentation française.

- ***Libération***

PEIGNE-GIULY, Annick, « René Farabet privé de son poste », *Libération*, 5 janvier 2002 [en ligne, https://www.liberation.fr/medias/2002/01/05/rene-farabet-prive-de-son-poste_389414, consulté le 4 juin 2019].

- ***Télérama***

BOUCHEZ, Emmanuelle, « Association d'inventeurs », *Télérama* n°2322, juillet 1994, p.118-119.

RACQUE, Élise, « La disparition de René Farabet, acteur majeur de l' « ACR » de France Culture », *Télérama*, juin 2017 [En ligne, www.telerama.fr/radio/la-disparition-de-rene-farabet-acteur-majeur-de-l-acr-de-france-culture, consulté le 06 novembre 2017].

- ***Télos***

FARABET, René, « Écrire avec des sons… », *Telos* n°60, 2004 [En ligne, http://www.acsr.be/wp-content/uploads/revista_TELOS_Ecrire_avec_des_sons.pdf, consulté le 31 décembre 2018].

2. SOURCES AUDIOVISUELLES

2.1. Corpus d'émissions diffusées dans *L'Atelier de création radiophonique*

Institut national de l'audiovisuel

Site Bibliothèque François Mitterrand

Cette liste contient l'ensemble des émissions présentes dans les deux échantillonnages utilisés pour ce travail de mémoire. Sont mentionnés le titre de l'émission, le nom du producteur ou de la productrice, la date de diffusion et la durée de l'émission. Les informations citées ici proviennent des notices de l'Institut national de l'audiovisuel (Ina) ou des génériques des émissions lorsque ces dernières sont incomplètes. Les émissions soulignées appartiennent au genre documentaire et les émissions indiquées en gras ont été étudiées de manière plus approfondie.

« "Le dit de ceux qui parlent" : Spécial Prix Italia 1969 : 1ère émission », Alain Trutat, 5 octobre 1969, 197 min.

« Spécial Biennale 69 », René Farabet, Colette Garrigues, 12 octobre 1969, 179 min.

« Spécial Biennale 69 : 2e émission », René Farabet, Colette Garrigues, 19 octobre 1969, 179 min.

« Spécial Biennale 69 : 3e émission », René Farabet, Colette Garrigues, 26 octobre 1969, 178 min.

« Change – Forme – Couleur », René Farabet, Daniel Caux, 5 avril 1970, 174 min.

« Monsieur William Seward B. », René Farabet, 12 avril 1970, 180 min.

« Parole éclat », Maurice Blanchot, René Farabet, 19 avril 1970, 178 min.

« Roland DUBILLARD : La maison d'os », René Farabet, 26 avril 1970, 174 min.

« Bobines germaines », Marcel Broodthaers, René Farabet, 1er novembre 1970, 119 min.

« Noctivague, Noctiluque, Paris, Nyctalope, Noctambule, Paris », René Farabet, Alain Jouffroy, Harold Portnoy, Alain Sotto, 8 novembre 1970, 170 min.

« Pataphysique, Filliousophie, Sunraphonie », René Farabet, 15 novembre 1970, 170 min.

« Bigarrure ; 4 », René Farabet, Georges Peyrou, 22 novembre 1970, 170 min.

« Réseau Un : BERGERET, BUTOR, LACAN, MALEC », René Farabet, 29 novembre 1970, 165 min.

« MY name is Albert AYLER ; 2 : Love Cry », Daniel Caux, René Farabet, Jean-François Vallée, 5 décembre 1971, 176 min.

« Chemin Jean DEMELIER », René Farabet, Jean Paget, Jacqueline Trutat, 12 décembre 1971, 167 min.

« Le Cinématographe ; 1 », René Farabet, Jean-Louis Schefer, 19 décembre 1971, 170 min.

« Microcarrollogie », René Farabet, 26 décembre 1971, 170 min.

« Réseau 5 Modulation », Daniel Caux, René Farabet, 2 janvier 1973, 100 min.

« STOCKHAUSEN sur Meuse », Jacques Delcuvellerie, 9 janvier 1973, 114 min.

« Lieux communs », René Farabet, 16 janvier 1973, 100 min.

« Etes-vous à côté Mister Vibes ? », François Bayle, René Farabet, 23 janvier 1973, 100 min.

« Feu », René Farabet, Jacqueline Trutat, 30 janvier 1973, 114 min.

« Do you hear me ? Herbert MARCUSE », René Farabet, 5 juin 1973, 140 min.

« Big Brother », René Farabet, 12 juin 1973, 140 min.

« Bertolt BRECHT 73 - La grande méthode », Janine Antoine, Jean Thibaudeau, 19 juin 1973, 112 min.

« Le GERM voyage pour vous », Pierre Mariétan, 26 juin 1973, 110 min.

« Leçon d'anglais », Roger Blondel, 5 février 1974, 154 min.

« E.M.S. Stockholm », René Farabet, Pierre Tardy, 12 février 1974, 112 min.

« La maison de verre : dix mois de lutte et de vie », Jean-Jacques Lebel, 19 février 1974, 112 min.

« Mauricio KAGEL ; 1 : une panique créateur », René Farabet, Dominique Jameux, 26 février 1974, 120 min.

« Pense bêtes », Michèle Cohen, René Farabet, 4 mars 1975, 119 min.

« Vroum... Vroum... Motos autos », Jacques-Pierre Amette, René Farabet, 11 mars 1975, 140 min.

« Objectif noir - objectif blanc », Claude Roland-Manuel, 15 mars 1975, 118 min.

« Mon premier est une boite, mon second est une valise », René Farabet, 25 mars 1975, 112 min.

« Allen GINSBERG's apocalypse ou la chute de l'Amérique », René Farabet, 4 avril 1976, 85 min.

« E.M.S. Stockholm », René Farabet, Regnar Grippe, Pierre Tardy, 11 avril 1976, 112 min.

« AUDUREAU Jean Théâtre », René Farabet, Jean-Marc Fombonne, 18 avril 1976, 140 min.

« Gloussoglossoglose », René Farabet, 25 avril 1976, 140 min.

« One + One The music of Philip GLASS », Daniel Caux, René Farabet, 3 octobre 1976, 120 min.

« EINSTEIN On The Beach », René Farabet, 10 octobre 1976, 140 min.

« Prix Italia Bologne 1976 - Série italiques », Cristobal Halffter, Madeleine Louys, José Pivin, 17 octobre 1976, 140 min.

« Glas morceaux de glose, Jacques DERRIDA », René Farabet, 24 octobre 1976, 137 min.

« Desseins Tome 1 », René Farabet, 31 octobre 1976, 140 min.

« Maria ! Maria ? quelle Maria ? pauvre Maria ! », Janine Antoine, Annie Lauran, 1er mai 1977, 138 min.

« Histoires de plumes et de cornets », René Farabet, 8 mai 1977, 140 min.

« Ainsi enregistrée, histoire de Zujinima, fille de brahmane », René Farabet, 15 mai 1977, 140 min.

« Deixa Falar ou la Musique populaire brésilienne », Jean-Loup Rivière, 22 mai 1977, 139 min.

« Programme de bandes musicales prises dans les réserves de l'Atelier *de* création radiophonique », René Farabet, 25 mai 1977, 140 min.

« La Maquina de cantar ; Biofeedback plus », Daniel Caux, 4 juin 1978, 137 min.

« Peuplements de la mémoire : l'Ariège ; 1 », Dominique Wahiche, 11 juin 1978, 134 min.

« Phantom Promenades. BOYER. Ollier. PEMERLE », Philippe Boyer, 18 juin 1978, 139 min.

« Mundial - la torture à travers le monde », Françoise Campo, Andrew Orr, 25 juin 1978, 134 min.

« Allen GINSBERG's apocalypse ou la chute de l'Amérique », René Farabet, 3 juin 1979, 85 min.

« La sortie est à droite de l'écran ; The KILLING Zone », Jean-Yves Bosseur, 10 juin 1979, 122 min.

« Litières », René Farabet, 17 juin 1979, 138 min.

« Bagnolet-Instantanés-Imaginés », René Farabet, 24 juin 1979, 140 min.

« Je suis venu pour écouter », René Farabet, Jean-Loup Rivière, 1er juillet 1979, 140 min.

« Formative Ideas for Shangai Bureau », Jacques Lederlin, 8 juillet 1979, 119 min.

« Un art appliqué : Le Hörspiel », René Farabet, 6 janvier 1980, 119 min.

« Quelques corps désormais invisibles : à propos d'un tableau du CORREGE », René Farabet, Jean-Louis Schefer, 13 janvier 1980, 168 min.

« Surroundings and around », Jean Schwarz, 20 janvier 1980, 135 min.

« La passe », René Farabet, 27 janvier 1980, 119 min.

« L'obscur procès de Monsieur MENARD, stéréoglotte et polyphone », René Farabet, Madeleine Sola, 5 octobre 1980, 117 min.

« CORDOBA GONGORA », René Farabet, 12 octobre 1980, 117 min.

« Questionnaire pour Lesconil (version Prix Italia) ; Carte postale d'Italie », Yann Paranthoën, 19 octobre 1980, 140 min.

« A chacun son galurin », Odile Michel, 26 octobre 1980, 140 min.

« P.P.P. Pier Paolo Pasolini », René Farabet, 1er novembre 1981, 139 min.

« FOREMAN/SHERMAN », René Farabet, 8 novembre 1981, 140 min.

« Steve Reich concert », Daniel Caux, 15 novembre 1981, 137 min.

« Cow-Boys ou le retour en Amérique du Nord par le détroit de Bering », Kaye Mortley, 22 novembre 1981, 112 min.

« Pierre GUYOTAT 1973-76 », Jean-Loup Rivière, 29 novembre 1981, 135 min.

« La cathédrale jusqu'à la mer ; 2 : bestiaire de la baie », Jacques Darras, 5 décembre 1982, 140 min.

« Émission spéciale : la Pologne », René Farabet, 12 décembre 1982, 140 min.

« Logodotrecobramont : Christian DOTREMONT (1922-1979) », René Farabet, 19 décembre 1982, 135 min.

« Progress – Process », René Farabet, 26 décembre 1982, 140 min.

« Fin (n) again ou autour de Finnegans Wake de James JOYCE », Kaye Mortley, 5 juin 1983, 140 min.

« Radiophonix ; 1 : Michael MAC Lure », René Farabet, Jean-Jacques Lebel, 16 juin 1983, 140 min.

« Radiophonix ; 2 : Dick HIGGINS, John Giorno, Carlos SANTOS », René Farabet, Jean-Jacques Lebel, 19 juin 1983, 140 min.

« 1984... Dallas », Kaye Mortley, 26 juin 1983, 140 min.

« Quadriga – Pfgs », Claude Prey, 8 janvier 1984, 140 min.

« Nadaswaram, Musique de l'Inde du Sud », Namagiripettai Krishnam, 15 janvier 1984, 140 min.

« Femmes vues », Pierre Mariétan, 22 janvier 1984, 138 min.

« Televessel », Jacques Lederlin, 29 janvier 1984, 140 min.

« Fragments Roger BLIN ; 2 : BLIN – BECKETT », Odile Michel, 3 février 1985, 120 min.

« Affaire à suivre ; 2 », Michèle Cohen, 10 février 1985, 138 min.

« Prince De la nuit appelle Mélodie », Olivier Robert, 17 février 1985, 100 min.

« Gherasim LUCA et Juan ALLENDE BLIN », René Farabet, 24 février 1985, 100 min.

« Iguana Iguana - Guide pour un Jardin des plantes », René Farabet, 8 septembre 1985, 113 min.

« Concerts manifestes - Giuseppe G. ENGLERT », Pierre Mariétan, 15 septembre 1985, 120 min.

« L'irréductible Monsieur Kantor », René Farabet, 22 septembre 1985, 137 min.

« A mi-mots dits : ce que disent les mots dits dans les bruits du jour », Luc Ferrari, 29 septembre 1985, 120 min.

« Noah CRECHEWSKY Collages », René Farabet, 2 mars 1986, 113 min.

« Essayer sa vie : Julian J. ABERBACH, collectionneur de peintures et éditeur de musique », Colette Deblé, René Farabet, 9 mars 1986, 119 min.

« Rien », Harold Portnoy, 16 mars 1986, 97 min.

« Le chant des saisons (Finlande) », Barbro Holmberg, 23 mars 1986, 117 min.

« Du côté de la côte (dalmate) », René Farabet, 30 mars 1986, 117 min.

« Jochen GERZ : Tableau du temps infinitif », Kaye Mortley, 5 avril 1987, 113 min.

« Julien BLAINE : 13427 poèmes métaphysiques et quelques autres », Jean Daive, 12 avril 1987, 115 min.

« Printemps-Moutons-Antipodes », Kaye Mortley, 19 avril 1987, 120 min.

« L'auteur et autre : Bernard NOEL », Patrick Roudier, 26 avril 1987, 120 min.

« Yann Paranthoën : Lulu », Yann Paranthoën, 1er mai 1988, 120 min.

« Tentative de description de Choses vues au Carrefour Mabillon le 19 Mai 1978 par Georges PEREC », Georges Pérec, 8 mai 1988, 134 min.

« Calcutta », Klarenz Barlow, 15 mai 1988, 120 min.

« Bill FONTANA : sculptures sonores », Bill Fontana, 22 mai 1988, 120 min.

« Lumière - Piste d'envol - Balises sonores et son », René Farabet, Pierre Monteil, 29 mai 1988, 120 min.

« L'Inde : échos de Poona », Catherine Chraibi, 6 novembre 1988, 120 min.

« Le passage, le passé - Un passage (Etienne DELAUNAY) du vieux Paris (11e Arrondissement) », René Farabet, 13 novembre 1988, 120 min.

« Elève Don Juan », Pascal Bouchard, 20 novembre 1988, 120 min.

« La journée du retour », Christian Rosset, 27 novembre 1988, 120 min.

« Peintres naïfs de Croatie », René Farabet, 4 juin 1989, 120 min.

« Yougoslavie-radiophonie », René Farabet, 11 juin 1989, 120 min.

« Pilotes de Seine », Vincent Colin, 18 juin 1989, 120 min.

« Berlin aide-mémoire - Ronald STECKEL », René Farabet, 25 juin 1989, 120 min.

« Ne te retourne pas, lui dit le vent, Géronimo est derrière toi ; 1 : Avignon, il hésita », Pierre Bodin, Viviane van den Broek, 1er juillet 1990, 120 min.

« Ne te retourne pas, lui dit le vent, Géronimo est derrière toi ; 2 : Belleville... Il s'arrêta », Pierre Bodin, Viviane van den Broek, 8 juillet 1990, 120 min.

« Unica ZURN - Sombre printemps », Unica Zurn, Ruth Henry, 15 juillet 1990, 120 min.

« Berlin aide-mémoire - Ronald STECKEL », René Farabet, 22 juillet 1990, 120 min.

« Ars acustica - E.B.U. 1991 », René Farabet, 8 septembre 1991, 120 min.

« Au corps des cinq sens », Christian Gattinoni, 15 septembre 1991, 120 min.

« Musiques et chiffres - séries, structures – », Kaye Mortley, 22 septembre 1991, 120 min.

« La forêt, la jungle - Autriche, Zambie – », René Farabet, 29 septembre 1991, 120 min.

« Nouvel Intercalaire pour Georges PEREC », René Farabet, 1er mars 1992, 120 min.

« Tentative de description de Choses vues au Carrefour Mabillon le 19 Mai 1978 par Georges PEREC », Georges Pérec, 8 mars 1992, 134 min.

« TSF Rétro Radio : PEREC - SCHERCHEN – KAGEL », René Farabet, 15 mars 1992, 120 min.

« Voicescape ; Comédie », Jean Schwarz, 22 mars 1992, 120 min.

« La dynamique du funéraire ; Le chemin des larmes », Cécile Hamsy, 29 mars 1992, 120 min.

« Parcours sonores La Villette », René Farabet, 4 octobre 1992, 120 min.

« Memento Libri », René Farabet, 18 octobre 1992, 120 min.

« Un théâtre de guerre », Patrick Roudier, 25 octobre 1992, 120 min.

« Abonne présent journal magnétique », Luc Bongrand, 7 novembre 1993, 115 min.

« Un cinéma des aveugles : Franz KAFKA », René Farabet, 14 novembre 1993, 115 min.

« Etat nomade : Nicolas BOUVIER », Christine Combe, Jacques Labarrière, 21 novembre 1993, 114 min.

« La culture cyberpunk », Daniel Riche, 28 novembre 1993, 115 min.

« Sappho passion. », Maria Klonakis, Katerina Thomadaki, 4 décembre 1994, 115 min.

« Ecrire/lire julien blaine, jean-luc parant », René Farabet, 11 décembre 1994, 115 min.

« Nous sommes du siècle prochain. », Jacques Labarrière, Christian Rosset, 18 décembre 1994, 115 min.

« Le conte du chevalier de GONI », René Farabet, 4 juin 1995, 115 min.

« Jean Rouch : Palabres », René Farabet, Taïeb Louhichi, 11 juin 1995, 115 min.

« L'Inhumaine : Il était une fée la cinéphonie », Emmanuel Mieville, 18 juin 1995, 115 min.

« La distraction », Christian Rosset, 7 janvier 1996, 115 min.

« Les philhellènes, voix de nulle part », Mimica Cranaki, 14 janvier 1996, 115 min.

« Full of life in death valley », Jacqueline Caux, 21 janvier 1996, 115 min.

« Emmanuel Kant : dernières », René Farabet, 28 janvier 1996, 115 min.

« Improvisations sonores, territoire singulier », Catherine Dalfin, 2 février 1997, 85 min.

« Recommandations aux dames », Colette Deblé, 9 février 1997, 85 min.

« Schafer Soundscape (Murray Schafer) », René Farabet, 16 février 1997, 85 min.

« Sons, sites et saisons », René Farabet, 23 février 1997, 85 min.

« Des français à New-York », Stéphane Bou, 7 septembre 1997, 85 min.

« La petite musique des Straub », Patrick Roudier, 14 septembre 1997, 85 min.

« Radio Foreman », Jacqueline Caux, René Farabet, 21 septembre 1997, 85 min.

« L'inspir du rivage », Eric La Casa, 28 septembre 1997, 85 min.

« Approche documentaire : Johan van der Keuken », René Farabet, 1er mars 1998, 85 min.

« La pierre qui brûlait, tombeau de Pier Paolo Pasolini », Xavier Carrère, René Farabet, 8 mars 1998, 85 min.

« Samuel Beckett : deux langues pour des voix », René Farabet, 15 mars 1998, 85 min.

« Samuel Beckett : trois textes pour des voix », René Farabet, 22 mars 1998, 85 min.

« Proust : lectures-interprétation », Christian Rist, 29 mars 1998, 85 min.

« Coplas infinies pour les hommes taureaux du dimanche », René Farabet, Serge Pey, 4 avril 1999, 85 min.

« Voyage à Babel », Olivier Capparos, Lionel Marchetti, 11 avril 1999, 85 min.

« L'adoration de la Terre », Patrick Roudier, 18 avril 1999, 85 min.

« Deux ou trois choses que je ne sais pas de Florence Rey », Christophe Deleu, 25 avril 1999, 85 min.

« Barbès Stalingrad : Ya Rayi ! », Marie-Hélène Bernard, 7 mai 2000, 85 min.

« Cheikha Remitti », Marie-Hélène Bernard, 14 mai 2000, 85 min.

« Le monde de Travioles - portrait d'une revue », Henri Ronse, 21 mai 2000, 85 min.

« Le théâtre des songes de Jean Audureau », René Farabet, Henri Ronse, 28 mai 2000, 85 min.

« Une famille à Mantes-la-Jolie », Kaye Mortley, 5 novembre 2000, 85 min.

« Isidore Isou, à la lettre », Frédéric Acquaviva, 12 novembre 2000, 85 min.

« Surtout ne pas laisser filer l'alexandrin », Cyril Bécue, Annie Delers, René Farabet, Tom Johnson Bornard, 19 novembre 2000, 85 min.
« Epoque, de Hubert Lucot », René Farabet, 26 novembre 2000, 85 min.
« Lieux hors lieux, concept MU-I », Pierre Mariétan, 3 juin 2001, 85 min.
« "Ars sonora" (Igès-Jerez) », René Farabet, 10 juin 2001, 85 min.
« La tentation de Saint Antoine », Michel Chion, 24 juin 2001, 85 min.

2.2. Émissions réflexives

- **Émissions sur *l'Atelier de création radiophonique* et ses producteurs**

« *Atelier de création radiophonique* – José Pivin : écoutes, hommage », *Les nuits de France Culture*, Philippe Garbit, Virgine Mourthé, France Culture, 3 mai 2015, 140 min.
« Michel Créïs et *L'Atelier de création radiophonique* », *Création on Air*, Frédéric Changenet, Patrick Muller, Edwige Roncière et Jean-Baptiste Etchepareborde**,** Rafik Zénine, France Culture, 13 avril 2017, 59 min.
« "Prix Italia : Cordoba Gongora, détails" de René Farabet », *Création on Air*, Irène Omélianenko, France Culture, 28 avril 2017, 59 min.

- **Émissions sur la radio de création**

« Mais où sont les radios d'antan ?, 4 : la radio de création », *Géométrie variable*, Christine Berlamont, , 6 juin 1978, France Culture, 55 min.
« Les essais et la création 1 : Bernard Blin », *Les Chemins de la connaissance*, Agathe Mella, Marie-France Nussbaum, 31 août 1987, 30 min.
« Les essais et la création 3 : Alain Trutat », *Les Chemins de la connais,sance*, Agathe Mella, Marie-France Nussbaum 02 septembre 1987, 30 min.
« Les essais et la création 4 : René Farabet », *Les Chemins de la connaissance*, Agathe Mella, Marie-France Nussbaum, 03 septembre 1987, 30 min.
« Les essais et la création 5 : Yann Paranthoën », *Les Chemins de la connaissance*, Agathe Mella, Marie-France Nussbaum, 04 septembre 1987, 30 min.

- **Émissions sur le son**

« Philosophie du son (1/4) : le son peut-il se passer de l'image ? », *Les Chemins de la philosophie*, Adèle Van Reeth, Olivier Bétard, Nicolas Berger, 02 avril 2018, 59 min.
« Philosophie du son (2/4) : Rêverie sonore de Gaston Bachelard », *Les Chemins de la philosophie*, Adèle Van Reeth, Olivier Bétard, Nicolas Berger, 03 avril 2018, 58 min.
« Philosophie du son (3/4) : Jean Lebrun, de l'autre côté du poste », *Les Chemins de la philosophie*, Adèle Van Reeth, Olivier Bétard, Nicolas Berger, 04 avril 2018, 59 min.

2.3. Conférences enregistrées

« L'ombre du réel », conférence de René Farabet pour les « Territoires du documentaire sonore », rencontre organisée par l'Ina et l'ADDOR en 2010 [en ligne, https://www.addor.org/rene-farabet-nest-plus-de-ce-cote-du-monde-446, consulté le 4 juin 2019].
Rencontre avec Andrew Orr organisée par l'ADDOR et l'association Zoreilles à la Scam à Paris, le 6 décembre 2010 [en ligne, https://www.addor.org/septieme-rencontreecoute-daddor-282, consulté le 15 mai 2019].
« René Farabet et l'*Atelier de création radiophonique* », rencontre avec Kaye Mortley, Christian Rosset et Michel Créïs, organisée par la Scam au Festival Longueur d'ondes en février 2019 [en ligne, http://oufipo.org/rene-farabet-atelier-de-creation-radiophonique/, consulté le 4 juin 2019].

2.4. Film

Au fil du son, un portrait de Yann Paranthoën, Pilar Arcila, .Mille et une. Films / TV Rennes 35, 2007, 52 min.

3. SOURCES ORALES

3.1. Entretiens

Marie-Ange Garrandeau, chargée de réalisation à l'*Atelier de création radiophonique* de 1976 à 1989.
Kaye Mortley, productrice à l'*Atelier de création radiophonique* de 1978 à 2001.

Irène Omélianenko, productrice à France Culture de 1982 à 2018, conseillère des programmes pour le documentaire et la création radiophonique de 2011 à 2018.
Christian Rosset, producteur à l'*Atelier de création radiophonique* depuis 1975.

3.2. Entretiens téléphoniques

Christophe Deleu, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication, auteur de l'ouvrage *Le documentaire radiophonique,* Paris, Éditions L'Harmattan/Ina, 2013. Producteur-délégué à France Culture depuis 1997.
Gaël Gillon, chargé de réalisation à France Culture depuis 1997.

BIBLIOGRAPHIE

1. HISTORIOGRAPHIE

1.1. Histoire culturelle

ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011 [1ère éd. 2004], 128 p.

POIRRIER, Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 448 p.

1.2. Histoire des médias

ALBERT, Pierre, TUDESQ, André-Jean, *Histoire de la radio-télévision*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, 126 p.

BROCHAND, Christian, *Histoire générale de la radio et de la télévision. Tome 2 : 1944 – 1974,* Paris, La Documentation française, 1994, 690 p.

BROCHAND, Christian, *Histoire générale de la radio et de la télévision. Tome 3 : 1974 – 2000.* Paris, La Documentation française, 2006, 714 p.

JEANNENEY, Jean-Noël (dir. avec la collaboration d'Agnès Chauveau), *L'Echo du siècle. Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris, Hachette/Arte/La Cinq, 1999, 570 p.

MÉADEL, Cécile, « Le dur travail de la réception », *Hermès, La Revue*, vol. 71, n°1, 2015, p. 262-265.

2. HISTOIRE DE LA RADIODIFFUSION

2.2. Histoire de la radio

CAVELIER, Patrick, MOREL-MAROGER, Olivier, *La radio,* Paris, Presses Universitaires de France, 2008, 128 p.

CHARAUDEAU, Patrick (dir.), *Aspects du discours radiophonique*, Paris, Didier Erudition, 1984, 162 p.

CHEVAL, Jean-Jacques, *Les radios en France. Histoire, état et enjeux,* Rennes, Apogée, 1997, 256 p.

DELEU, Christophe, *«* Sur le don du micro à la radio», *Mediamorphoses,* juin 2008, p. 65-69.

DELEU, Christophe, « Y a-t-il une spécificité du service public en matière radiophonique ? », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 14/2, n° 2, 2013, p. 95-110.

GLÉVAREC, Hervé (coord.), *Histoire de la radio : ouvrez grand vos oreilles !*, Paris, Silvana Editoriale, 2012, 144 p.

GLÉVAREC, Hervé, *« Ma radio » Attachement et engagement,* Paris, Ina Editions, 2017, 119 p.

GOETSCHEL, Pascale, « Contribution à une approche historienne des paysages audiovisuels de la radio et de la télévision », *Bulletin de l'ADHC*, n° 12, septembre 2013, p. 22-30.

HAYES, Ingrid, « Quel usage des sources radiophoniques en histoire sociale ? Cheminement à partir d'une démarche empirique : le cas de Radio Lorraine Cœur d'Acier (Longwy, 1979-1980) », *Le Mouvement Social* n° 256, mars 2016, p. 117-137.

MÉADEL, Cécile, « Les chambres d'écho. Les intellectuels et la radio », J. Juillard, M. Winock (dir.), *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Seuil, 1996, 1536 p.

REMONTE, Jean-François, DEPOUX, Simone, *Les Années Radio, 1949-1989,* Paris, Gallimard, 1989, 160 p.

TETU, Jean-François, « La radio, un média délaissé », *Hermès, La Revue*, vol. 38, n° 1, 2004, p. 63-69.

VEINSTEIN, Alain, *Radio Sauvage*, Paris, Seuil, Coll. Fiction et Cie, 2010, 276 p.

2.3. Histoire de France Culture

AUTISSIER Anne-Marie, LAURENTIN, Emmanuel, *50 ans de France Culture*, Paris, Flammarion, 2013, 256 p.

AUTISSIER, Anne-Marie, *France Culture. Rôle et programmation d'une radio à vocation culturelle*, thèse en Sciences de l'information et de la communication préparée sous la direction de André Akoun, Paris, Université Paris-Descartes, 1997.

BECCARELLI, Marine, « Donner à l'auditeur une présence radiophonique nocturne en direct, une mission du service public ? L'exemple de la France et de France Inter. », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 14/2, n° 2, 2013, p. 111-122.

BECCARELLI, Marine, *Les nuits du bout des ondes. Introduction à l'histoire de la radio nocturne en France, 1945-2013*, Paris, INA Editions, 2014, 336 p.

GLÉVAREC, Hervé, *France Culture à l'œuvre. Dynamique des professions et mise en forme radiophonique*, Paris, CNRS Editions, 2001, 464 p.

GLÉVAREC, Hervé, « Les producteurs de radio à France Culture : "journalistes", "intellectuels" ou "créateurs" ? : de la définition de soi à l'interaction radiophonique », *Réseaux*, vol. 86, n° 6, 1997, p. 13-38 .

GRISON, Bénédicte, *Analyse d'une émission radiophonique : Les Nuits magnétiques sur France Culture,* mémoire préparé sous la direction de Maurice Mouillaud, Université Paris II, 1988.

LEFEBVRE, Thierry, « La nuit hertzienne », *Sociétés & Représentations* n°4, 1997, p. 277-284.

MOLLARD, Elisabeth, *Les Producteurs de France Culture et leurs activités de 1963 à 1984*, mémoire de maitrise d'histoire audiovisuelle, Université Paris X – Nanterre, 1993.

POLLET-ROUYER, Frédérique, *Les conséquences de la discontinuité de l'emploi de producteur à France Culture*, mémoire de DEA en droit de la communication audiovisuelle, Université d'Aix-en-Provence, 1993.

3. HISTOIRE DU DOCUMENTAIRE

3.2. Le documentaire

GAUTHIER, Guy, *Le documentaire, un autre cinéma,* Paris, Armand Colin, 2015 [1ère éd. 1995], 416 p.

GRAS, Pierre, « Le retour du documentaire », *Commentaire* n° 121, 2008, p. 305-310

LIOULT, Jean-Luc (dir.), *Des mouvants indices du monde. Documentaire, trace, aléas*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008, 180 p.

LIOULT, Jean-Luc, *A l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, 174 p.

MAURY, Corinne, *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée, Editions Yellow Now, 188 p.

NICHOLS, Bill, *Introduction to documentary*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University press, 2001, 368 p.

NICHOLS, Bill, *Representing reality : issues and concepts in documentary*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University press, 1991, 313 p.
NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2006, 347 p.
NINEY, François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, 208 p.
VEYRAT-MASSON, Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bry-sur-Marne / Bruxelles, Ina / De Boeck, 2008, 224 p.

3.3. Le documentaire radiophonique

BIRMANT, Julie, SCHIRM, Sylvie, *Le documentaire à Radio-France*, mémoire effectué sous la direction de Richard Kalisz, Bruxelles, Institut National Supérieur des Arts du spectacle, 2001.
BOURCEREAU, Rémi, *L'espace dans le documentaire radiophonique*, mémoire effectué sous la direction de Michel Créïs et Christian Canonville, Paris, Ecole nationale supérieure Louis Lumière, section son, 2009, 157 p.
DELEU, Christophe, « Le documentaire radio en quête d'identité », Ina, E-Dossiers de l'audiovisuel, juillet 2013 [En ligne, www.ina-expert.com/e-dossier-le-documentaire-un-genre-multiforme/le-documentaire-radio-en-quete-d-identite.html, consulté le 11 décembre 2017].
DELEU, Christophe, *Le documentaire radiophonique,* Paris, Éditions L'Harmattan/Ina, 2013, 262 p.
DELEU, Christophe, « Le documentaire radiophonique, un genre marginal plein d'avenir », *Cahiers du journalisme* n°7, Lille / Québec, Ecole Supérieure de Journalisme de Lille / Université Laval, juin 2000, p. 146-195 .
DELEU, Christophe, *Les anonymes à la radio. Usages, fonctions et portée de leur parole,* Bruxelles, De Boeck/INA, 2006, 232 p.
DELEU Christophe, « Pour une méthodologie d'analyse des dispositifs documentaires à la radio », *Actes du colloque en Sciences de l'information et de la communication, 16e congrès (11 – 13 juin 2008)*, Société Française des Sciences de l'information et de la communication [En ligne, www.sfsic.org/congres_2008/spip.php?article39, consulté le 21 avril 2018].
GONTIER, Agnès, *Etude comparée du cadre de production des documentaires radiophoniques au sein de deux institutions : France Culture et Arte Radio,* mémoire préparé sous la direction de Olivier Baisnée et Christophe Deleu, IEP de Toulouse, 2010, 138 p.

LACOMBE, Clara, *Nuits magnétiques. La radio libre du service public ? 1978-1999*, mémoire d'Histoire et audiovisuel préparé sous la direction de Pascal Ory, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2016, 263 p.

LEROY, Séverine**,** « Le documentaire radiophonique : espace de construction d'une mémoire du théâtre ? », *Revue Sciences/Lettres* n°5, octobre 2017 [En ligne, https://journals.openedition.org/rsl/1237, consulté le 30 décembre 2018].

MÉADEL, Cécile, « De l'épreuve et de la relation. Genèse du radioreportage », *Politix*, n°19, 1992, p. 87 – 101.

NOISEAU, Etienne*, Le documentaire radiophonique. Une approche du réel par le son*, mémoire de fin d'études, Bruxelles, Institut National Supérieur des Arts du Spectacle, 2003.

ROUÉ, Julie, *La question du « Je », Traiter de l'intime dans le documentaire radiophonique*, mémoire préparé sous la direction de Christian Canonville et Kaye Mortley, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, section son, 2008, 229 p.

TAYEB, Inès, *Le grand reportage à la radio : l'exemple du service public (1989-2009)*, Master 2 Histoire et audiovisuel réalisé sous la direction de Pascal Ory, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012, 224 p.

4. LE SON ET LA CRÉATION RADIOPHONIQUE

4.2. Histoire du son et des sensibilités sonores

CASTANET, Pierre-Albert, CHARLES, Daniel, *Quand le sonore cherche noise : pour une philosophie du bruit*, Paris, Michel de Maule, 2008, 495 p.

CHAUVAUD, Frédéric, PRÉTOU, Pierre (dir.), *Clameur publique et émotions judiciaires. De l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 313 p.

CHION, Michel, *Le son,* Paris, Armand Colin, 1998, 342 p.

CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 2013, 512 p.

GRANGER, Christophe, « Le coq et le klaxon, ou la France à la découverte du bruit (1945-1975) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 123, n° 3, 2014, p. 85-100.

LE GUERN, Philippe, « Sound studies. Sons de l'histoire et histoires du son », *Revue de la BNF* n°55, février 2017, p. 21-29.

MURRAY SCHAFER, Raymond, *Le Paysage sonore. Le monde comme musique,* Paris, Editions, Wildproject, 2010, 420 p.

NILCHIANI, Azadeh. « Les antonymes : les créatures sonores ambulantes », *Revue de la BNF*, vol. 55, n° 2, 2017, p. 77-87.

PARDOEN, Mylène, « Archéologie du paysage sonore. Reconstruire le son du passé », *Revue de la BNF* n°55, février 2017, p. 30-39.

STERNE, Jonathan, *Une histoire de la modernité sonore,* Paris, Éditions La Découverte, 2015, 512 p.

TOURNÈS, Ludovic, *Du phonographe au MP3. XIXe-XXIe siècle. Une histoire de la musique enregistrée*, Paris, Editions Autrement, 2008, 162 p.

VINCENT, Alexandre, « Paysage sonore et sciences sociales : sonorités, sens, histoire », S. Emerit, S. Perrot, A. Vincent (dir.), *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie, perspectives*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale du Caire, 2015, p. 9-40.

VOLCLER, Juliette, *Contrôle. Comment s'inventa l'art de la manipulation sonore*, Paris, Editions La Découverte, 2017, 160 p.

4.3. Arts sonores et création radiophonique

ARNHEIM, Rudolf, *Radio,* Van Dieren Editeur, 2005, 264 p.

BEAUDOIN, Philippe, « Le transistor et le philosophe. Pour une esthétique de l'écoute radiophonique », *Klesis – Revue Philosophique* n°5/2, 2007 [En ligne, https://www.revue-klesis.org/pdf/P-Beaudoin.pdf consulté le 21 avril 2018].

BENJAMIN, Walter, *Écrits radiophoniques*, Paris, Editions Allia, 2014, 201 p.

BRECHT, Bertolt, « Théorie de la radio », *Écrits sur la littérature et l'art, 1. Sur le cinéma*, Paris, L'Arche, 1970, 246 p.

CASTANT, Alexandre, *« Penser les arts sonores », Critique d'art* n°45, novembre 2016 [En ligne, https://journals.openedition.org/critiquedart/19159, consulté le 04 novembre 2017].

CASTANT, Alexandre, *Planètes sonores. Radiophonie, arts, cinéma*, Blou, Monografik Éditions, 2010, 216 p.

COHEN, Andrea, *Les Compositeurs et l'art radiophonique*, Paris, L'Harmattan, 2015, 235 p.

DEHARME, Paul, « Proposition d'un art radiophonique », *La Nouvelle Revue Française*, n° 174, Paris, mars 1928, p. 413.

ECK, Hélène, « À la recherche d'un art radiophonique », *Cahiers de l'IHTP* n°8, juin 1988, p. 177-191.

FAUCHARD, Pascale, *L'Evolution des émissions littéraires à la radio d'État en France de 1948 à 1974*, mémoire de maitrise d'histoire préparé sous la direction de Jean-Jacques Becker, 1987, 160 p.

HÉRON, Pierre-Marie, « Aux débuts de l'art radiophonique : Paul Deharme et la voix du subconscient », *Éclats de voix – l'expression de la voix en littérature et en musique*, Paris, Editions L'improviste, 2005.

KALTENECKER, Martin, LE BAIL Karine (dir.), *Pierre Schaeffer. Les Constructions impatientes*, Paris, CNRS Éditions, 2012, 224 p.

MÉADEL, Cécile, « Le spectacle sonore. Histoire des mises en scènes radiophoniques », *Vibrations* n°5, janv. 1988, p. 210 – 220.

MÉADEL Cécile, « Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique », *Techniques et Culture* n°16, 1990, p.135-159.

PRADALIÉ, Robert, *L'art radiophonique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, 128 p.

ROSSET, Christian (dir.), *Yann Paranthoën, l'art de la radio*, Arles, Phonurgia Nova, 2009, 156 p.

4.4. *L'Atelier de création radiophonique*

CAMBRELENG, Jörn, *La conception d'une émission de création radiophonique pour France Culture*, mémoire de direction de projets culturels, 2001, 73 p.

JAMES, Marie, *L'ACR de France Culture 1969-2009,* mémoire de littérature française et comparée préparé sous la direction de Michel Murat, Université Paris IV, 2009, 90 p.

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE I

ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN ROSSET……... 167

ANNEXE II

ENTRETIEN AVEC MARIE-ANGE GARRANDEAU……...179

ANNEXE III

PROGRAMME DE L'ÉMISSION « SPÉCIAL BIENNALE 69 »……...190

ANNEXE IV

TABLEAU DES HORAIRES ET DURÉES DE DIFFUSION DE L'ACR…….....191

ANNEXE V

ANALYSE DE L'AUDITOIRE DE FRANCE CULTURE EN 1978…….....192

ANNEXE VI

STATISTIQUES PORTANT SUR LA CRÉATION RADIOPHONIQUE.....194

ANNEXE VII

PLACE DU GENRE DOCUMENTAIRE DANS L'ACR – TABLEAU.....195

ANNEXE VIII

PLACE DU GENRE DOCUMENTAIRE DANS L'ACR – DIAGRAMME…….....197

ANNEXE IX

THÉMATIQUES TRAITÉES PAR LES DOCUMENTAIRES DE L'ACR……....198

ANNEXE X

LISTE DES ÉMISSIONS PRODUITES PAR YANN PARANTHOËN…….....200

ANNEXE XI

NOTE RÉDIGÉE PAR ALAIN TRUTAT LE 2 MARS 1980……..212

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE…….....9

INTRODUCTION

« O.R.T.F. ATELIER DE CRÉATION RADIOPHONIQUE » …….....11

L'*Atelier de création radiophonique*, un lieu pour la création dans l'ORTF…….....11

Le documentaire radiophonique, un genre spécifique …….13

Croiser l'histoire de la radiodiffusion, du documentaire et des sensibilités sonores.…….....15

Deux objets peu traités par les historiens……..15

Les sources et leurs usages …….....19

Questionner l'existence d'un genre, étudier un format en mutation.……....21

Étudier l'histoire du documentaire radiophonique dans le cadre de l'*Atelier de création radiophonique* …….....24

CHAPITRE 1

UN LIEU NOUVEAU POUR LA CRÉATION RADIOPHONIQUE…….....27

I. Pierre Schaeffer, Jean Tardieu et l'héritage de la radio de création……..27

Les premiers pas de l'art radiophonique……...27

Pierre Schaeffer et Jean Tardieu, *Studio d'Essai* (1943-1945) et *Club d'Essai* (1946-1963)...30

II. L'*Atelier de création radiophonique,* une émission de l'après-1968 ……..32

Un paysage radiophonique bouleversé dans la France des années 1960……..32

Mai 1968 : la rue face au studio……....34

III. Trois créateurs à l'origine de l'*Atelier* ……...37

Le projet de Jean Tardieu et Alain Trutat…….37

René Farabet, producteur-coordonnateur de 1969 à 2001……....41

CHAPITRE 2

L'*ATELIER DE CRÉATION RADIOPHONIQUE* AU SEIN DE FRANCE CULTURE, UNE ÉMISSION À PART ……43

I. L'*Atelier*, une « utopie »……..43

Une émission qui bénéficie de moyens de production importants ……...43

Des rapports privilégiés avec la direction…….46
II. Une émission confidentielle ……..48
France Culture, une chaîne à l'auditoire limité ……....48
L'auditoire attentif de l'*Atelier*…….49
III. Une histoire marquée par l'évolution des techniques d'enregistrement sonore……54
L'ACR façonné par l'arrivée et l'évolution du Nagra……..54
L'arrivée du numérique, un bouleversement……56

CHAPITRE 3
L'ÉQUIPE DE L'*ATELIER* ……..61
I. La répartition des tâches propre à Radio France remise en question……....61
Radio France, une exception en termes de division du travail……..61
Une division du travail remise en question par l'acte de création ……...65
II. Une équipe soudée …….67
La constitution des équipes……...67
La « famille » de l'ACR……....71
Origines sociales et genre des différents acteurs à l'ACR……....73
III. Le temps et l'argent, moyens et temporalité du documentaire à *l'Atelier* ……76
La fabrication du documentaire à l'*Atelier*, un travail long et minutieux……76
La mise à disposition de moyens importants ……...78

CHAPITRE 4
LE DOCUMENTAIRE DANS L'*ATELIER DE CRÉATION RADIOPHONIQUE*
LA PLACE D'UN GENRE ……...81
I. État des lieux du paysage documentaire sur France Culture de 1969 à 2001 ……..81
Spécificités du documentaire à la radio……81
Le paysage documentaire sur France Culture……...85
II. Fluctuations du genre documentaire dans l'ACR……..89
Le champ du documentaire à l'ACR……90
La place du genre documentaire : une popularité variable ……..92

CHAPITRE 5
LE DOCUMENTAIRE RADIOPHONIQUE DANS L'ACR, UN OBJET HYBRIDE...99
I. Le documentaire de type poétique, une définition adéquate et utile …….99

Absence de dénomination des sons…….100
Hétérogénéité de la matière sonore ……....101
Univers sonores et visées esthétiques ……....103
II. Un montage créatif …….106
L'*Atelier*, ou « le summum du montage »……..106
Quelques montages originaux ……...107
III. Une attention particulière accordée au son…….110
Alain Trutat et « la primauté de la matière sur l'esprit » ……...110
René Farabet, « le son, sa texture et sa densité »……....111
Yann Paranthoën, « tailleur de sons »…….112
Christian Rosset, « inventer à partir du réel » ……....113

CHAPITRE 6
DES ÉMISSIONS QUI EMBRASSENT LES PRÉOCCUPATIONS DE LEUR TEMPS ……...115
I. L'art et la création, l'identité de l'ACR …….115
La création, un thème présent sur l'ensemble de la période ……..115
Traiter d'un artiste, d'un objet culturel ou d'un mouvement, différents sujets liés à l'art et la création ……...117
Jean-Loup Rivière, Daniel Caux et les écrivains ……...119
II. L'ACR s'empare de questions sociales et sociétales ……....122
Un attrait pour les questions de société qui se développe dans les années 1970……....122
Engagement politique, retour sur l'histoire d'un territoire et lien avec l'actualité, plusieurs manières de traiter de faits de société ……....124
Andrew Orr et Christophe Deleu, donner à entendre les questions sociales……..127
III. Une émission tournée vers l'étranger ……..129
À partir du milieu des années 1970, l'ACR s'exporte progressivement ……....129
Andrew Orr, Kaye Mortley, des émissions sur le monde anglo-saxon ……..130
IV. La radio sur la radio, des émissions réflexives ……....132
La radio et son histoire ……...132
La radio et ses potentialités ……....133

CHAPITRE 7

DEUX AUTEURS, YANN PARANTHOËN ET RENÉ FARABET ……...135

I. René Farabet et « Les Bons Samaritains » …….135

René Farabet, théoricien de la radio……....135

René Farabet, auteur……...137

« Les bons samaritains », immersion dans les Marolles…….139

II. Yann Paranthoën et « Questionnaire pour Lesconil » ……....143

Yann Paranthoën, opérateur du son et producteur …….143

Yann Paranthoën, sculpteur de sons ……..146

« Questionnaire pour Lesconil », donner à entendre un paysage sonore……....151

L'*ATELIER*, SUITE ET FIN ?……....159

L'ACR, un hapax radiophonique……....159

De l' « *Atelier* » aux « ACR », une disparition progressive ?…….....160

Quel relai pour la création radiophonique ?……....161

Une contribution à l'histoire de la radiodiffusion ……..162

Une histoire à poursuivre ……...163

ANNEXES……..165

ÉTAT DES SOURCES…….217

BIBLIOGRAPHIE……231

TABLE DES ANNEXES……..239

TABLE DES MATIÈRES……241