



N° 10 | 2019

Atelier de création radiophonique (1969-2001) : la part des écrivains

Considérer la radio comme un des beaux-arts

Alain Trutat

Édition électronique :

URL :

<https://komodo21.numerev.com/articles/revue-10/3262-considerer-la-radio-comme-un-des-beaux-arts>

ISSN : 2608-6115

Date de publication : 04/01/2019

Cette publication est **sous licence CC-BY-NC-ND** (Creative Commons 2.0 - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification).

Pour **citer cette publication** : Trutat, A. (2019). Considérer la radio comme un des beaux-arts. *Komodo 21*, (10).

<https://komodo21.numerev.com/articles/revue-10/3262-considerer-la-radio-comme-un-des-beaux-arts>

Au micro d'Agathe Mella en 1987, Alain Trutat revient sur les tout débuts de l'ACR, son projet de départ, son influence stylistique sur d'autres programmes de France Culture, sa légitimité au sein de la chaîne, les fondamentaux de l'art sonore, rattaché au *spectacle*, distinct du journalisme et de son allégeance à l'information, l'apport des autres arts, la nécessité d'un accompagnement critique des émissions. L'article de 1974 présenté à la suite, tout en articulant déjà à sa manière certains de ces thèmes, est remarquable par son style d'avant-garde : il mime le déroulement d'une bande magnétique, pour, selon un phrasé discontinu et dans une typographie bruitiste, défendre, « à côté de la radio pour tous », une « radio pour chacun » dans laquelle l'ACR peut, pour sa part, « exiger un auditeur exigeant ».

Mots-clefs :

Atelier de création radiophonique, Alain Trutat

Abstract

Speaking to Agathe Mella in 1987, Alain Trutat revisits the very beginnings of the ACR, his original project, his stylistic influence on other France Culture programs, his rightful place within the station, the fundamentals of radio art, connected to *performance* as distinct from journalism and its allegiance to information, the contribution of other art forms, the necessity of critical support of programs. The 1974 article that follows, all while already articulating in its own way some of these themes, is notable for its avant-garde style: it mimics the unwinding of a magnetic tape in order to defend, according to a fragmented phrasing and a bruitist typography, "next to the radio for all", a "radio for each person" in which the ACR can, for its part, "demand a demanding listener."

Keywords

Alain Trutat, radio creation workshop

1. Alain Trutat au micro d'Agathe Mella (1987)

Entretien diffusé dans Les chemins de la connaissance, 8, France Culture, mercredi 2 septembre 1987, 10h30-11h. Dans le cadre d'une série en dix épisodes des Chemins de la connaissance, consacrée à « La recherche à la radio », diffusée du 24 août au 4 septembre 1987 (épisodes 1 à 5 : « La technique et la musique », épisodes 6 à 10 : « Les essais et la création »). Personnalités interrogées : Pierre Schaeffer, Jacques Poullin, Pierre Henry, Michel Philippot, François Bayle pour « La technique et la musique », Bernard Blin, François Billetdoux, Alain Trutat, René Farabet, Yann Paranthoën pour « Les essais et la création ». Transcription, mise en page et notes de Pierre-Marie Héron.

*

Agathe Mella – Alain, si mes souvenirs sont exacts, vous êtes à l'origine d'une longue série d'émissions, qui s'appelle *l'Atelier de création*. Est-ce que vous pouvez vous souvenir à peu près à quel moment cette série continue a pris naissance ?

Alain Trutat – Moi je ne dirais pas que c'est une série d'émissions, je dirais que c'est plutôt un lieu de travail que j'ai voulu essayer de mettre sur pied, disons un avatar très très modeste de ce qu'avait pu être autrefois le Club d'Essai ou le Studio d'Essai. 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 [\[1\]](#). 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.

Et pour lesquelles il y aurait – ah ça, j'y ai toujours tenu – une servitude antenne, parce que moi je crois que la radio, c'est toute la chaîne, ça n'est pas uniquement ce que l'on fait en studio, ce que l'on écoute en studio, mais c'est ce que l'on écoute après, sur sa chaîne ou sur son transistor, dans d'excellentes ou de médiocres conditions. Et une émission c'est ce qui sort, c'est ce qui est passé par le filtre de l'antenne, c'est ce que l'on reçoit chez soi. Je me méfie beaucoup de l'écoute uniquement, qui peut être très très belle. Je crois que ce qui a tué le premier Studio d'Essai, c'est que, effectivement, les gens se réunissaient, rue de l'Université, et écoutaient beaucoup entre eux, et puis cela n'allait pas au-delà [\[2\]](#). Or c'est peut-être très intéressant, très passionnant, parce qu'on avait affaire à des gens très attentifs, qui étaient riches et qui donnaient des idées, mais il n'y avait pas cette espèce de réponse du public. Même si on ne la reçoit pas, parce qu'on sait très bien que l'auditeur écrit très peu, il y a toute une série d'impondérables qui se passent entre la sortie du magnétophone et la réception, et ça, ça fait partie pour moi de la radio. Là je sais que c'est un des points dont j'avais débattu, parce que, lorsque j'en avais parlé, c'était à Dhordain, il m'avait dit « Ah mon petit père – vous connaissez son langage – oui... Quelle connerie, j'y comprends rien,

mais vas-y ! » Mais alors il avait discuté : « Mais bon, l'antenne », etc. Il souhaitait que ça se fasse – pas trop cher –, et puis de temps en temps quand il y avait un produit, qu'on le diffuse.

C'était plutôt un petit programme, un microprogramme si je puis dire, qu'une émission. C'est devenu une émission, – et ça je le regrette – c'est devenu une émission quand les moyens nous ont été diminués. Parce que ce microprogramme, qui comportait à l'origine des séquences d'aspects différents, de disciplines différentes – disciplines radiophoniques –, d'approches radiophoniques différentes, de tons, etc. dans chaque soirée, nécessitait évidemment plus de moyens. Et lorsque les moyens techniques 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 affinée, complexe, à la fois, parfois trop sophistiquée, enfin...

Il y a eu des échecs, mais je crois qu'il y a eu des réussites exceptionnelles.

Ce qu'il y a eu d'étonnant dans les réussites, ça a été l'influence qu'a eu l'Atelier, notamment, sur des tas de modes de présentation. Les premiers qui ont piqué en ont fait des trucs. Je ne dis pas que dans l'Atelier il n'y a pas parfois, ou qu'il n'y a pas eu parfois, des moments où c'était des trucs. Mais c'était quand même assez rare, ce n'était jamais des effets pour l'effet, c'était toujours pour essayer d'écrire au-delà du son premier, pour essayer de donner des approches multiples, de multiplier les informations sonores à partir d'un même thème. Mais il est évident que cela a été repris souvent, et repris comme effet pour l'effet, comme truc pour le truc. Ce qui d'ailleurs a amené l'Atelier – puis c'était une nécessité, une heureuse évolution – à peut-être plus de froideur, plus d'ascèse, et à peut-être moins de sophistication dans le sens péjoratif du terme.

Extrait d'émission

Alain Trutat – Nous nous sommes fondés entièrement sur les programmes de la Biennale de Paris dont j'avais par ailleurs la responsabilité. Vous savez qu'à cette époque-là on était très producteurs à la Biennale, c'était un lieu où on enregistrait beaucoup de choses, il y avait des spectacles présentés, etc., enfin la Biennale était beaucoup plus riche que maintenant, ça indiquait tout de suite un état d'esprit, la Biennale – ça s'appelait la Biennale des jeunes artistes de Paris. À cette époque-là elle était encore très vigoureuse, assez insolente, et l'Atelier était aussi dans la ligne, dans cet état d'esprit, ce qui nous a même valu quelques rappels à l'ordre de temps en temps – enfin, disons, une ou deux fois par an. Dans les thèmes retenus, dans les thèmes travaillés, dans les thèmes évoqués.

Et je pense que ça représentait sur Culture un lieu où il y avait des perturbations. Je l'ai dit en général plutôt pour France Culture et je le pense plus pour France Culture que pour l'Atelier seul, mais j'ai toujours pensé que France Culture devait être un *accélérateur d'identité* (sourire). Alors je dirais que l'Atelier là-dedans était une particule qui avait sa fonction propre dans cette accélération d'ensemble – parce que

France Culture doit former un tout et doit avoir cette diversité.

L'*accablement* dont j'ai été couvert pendant au moins cinq ans ou six ans, c'est que les gens me disaient : « Ah oui vous voudriez que tout France Culture soit comme l'Atelier », etc. Parce que les gens ne comprennent pas, les gens ont toujours un esprit globalisant, totalitaire... Mais surtout pas ! ça aurait été inaudible ! Parce que l'Atelier parfois c'était inaudible !

Extrait d'émission

Alain Trutat – Je vais employer un mot qui va faire rire certains : 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. Il y a deux niveaux, il y a le niveau de ce que... j'avais une formule qui vaut ce qu'elle vaut, c'était : « Sont-ce sons sans sens ou sons sensés [3] ? » Est-ce que ce sont des sons qui n'ont pas de sens ou est-ce que ce sont des sons qui ont un sens ? 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. Alors le problème, c'était à la fois d'aborder des idées, des propos qui, ou esthétiquement ou dans leur contenu, pouvaient être nouveaux – si tant est qu'il y ait quoi que ce soit de nouveau, mais là c'est un faux débat, il est évident qu'il y a toujours des choses nouvelles dans la façon de les dire-, et alors c'était aussi, justement, la façon de dire ces choses qui comptaient.

Vous savez il y a un mot... vous connaissez mon immense modestie, je dirais qu'il est ou de Victor Hugo ou de moi, je ne sais plus (*sourire*) : « La forme, c'est le fond amené à la surface [4]. » Je crois que c'est ça : trop souvent, on recouvre le fond, parce qu'on met des déluges de forme, on met, comme sur les tableaux, un « bitume » inutile puisqu'on cache le fond – donc il n'est même plus inutile, il est – employons un grand mot – criminel, comme à la radio la moitié sinon les trois quarts des fonds sonores. Cela dit, il y a parfois des multiplicités d'informations sonores qui peuvent être intéressantes, parce qu'elles peuvent multiplier aussi dans l'esprit ... je dirais, des visions.

Je dis toujours que les quatre mamelles de la radio, c'est : parole, musique, bruit et silence. Ce qu'on oublie toujours. Le silence est capital. Bien sûr pas le trou, pas le vide, pas le blanc. Le silence. Or ce dont crève à mon avis la radio – ça c'est une influence journalistique que je trouve très néfaste –, c'est que plus jamais on ne laisse la pensée respirer. On ne laisse pas au temps le temps d'exister. Or pour moi la radio c'est une question de temps. C'est linéaire, ça se déroule dans le temps, ça n'est pas comme un tableau où on a tout de suite une vue globale, panoramique. Bien sûr, l'œil s'accroche toujours plus ou moins de tel ou tel côté, on sait qu'on oriente plus la lecture dans un

certain sens, etc. Tandis que la radio ça se déroule obli-ga-toi-re-ment dans le temps ; d'ailleurs le ruban magnétique en est la preuve matérielle. Or ce qu'il faut, c'est laisser au temps le temps d'exister. On ne le fait plus à la radio et ça c'est terrible, à la radio, ce « débagoulé » continu... et alors l'assommoir sonore.

Extrait d'émission

Alain Trutat – Ce que je voudrais dire aussi à propos de l'Atelier : il y a eu un double souci, qui a l'air un peu contradictoire, d'une part d'affirmer au maximum l'appareil radiophonique, le terrain sonore, le terrain radiophonique et de penser toujours que la radio existe en soi : de la radio considérée comme un des beaux-arts. Et qu'il y a là quelque chose de capital, de toujours penser à l'instrument qu'on utilise – d'ailleurs ça a amené à faire plusieurs programmes sur la radio, sur le son, etc. Et d'autre part le souci – et ça n'est pas contradictoire –, en plaçant la radio parmi les beaux-arts, de considérer aussi l'apport des autres arts. Parce que je crois beaucoup à l'interpénétration, à l'apport des autres arts. Par exemple, il y a eu des travaux assez poussés sur les rapports avec la peinture. Bon, d'une part je suis passionné de peinture, et j'ai toujours pensé qu'il fallait essayer de trouver des possibilités de rendre visible, de « donner à voir », la peinture. Il y a plusieurs approches possibles pour arriver à rendre l'esprit d'un peintre. Bien sûr, l'auditeur ne connaissant pas la toile n'imaginait pas forcément la toile du peintre. Mais là je crois qu'il y a eu des réussites. Même chose dans le rapport avec le cinéma. On a travaillé, ou sur le cinéma, ou avec des cinéastes qui ont fait des réalisations à l'Atelier. Pourquoi uniquement se limiter à la musique sous prétexte que c'est du son ? Alors c'est très intéressant parce qu'on s'enrichit les uns les autres. Le drame c'est de se limiter toujours à ses petites brochures, à ses petits micros, ses petites distributions, ce qu'on est obligé de faire dans bien des cas – et ce ne sont pas forcément des petites brochures, des petits micros et des petites distributions ! Mais je veux dire qu'il y a quand même un côté formel, au départ, où on fonctionne sur des rails, plus ou moins riches – ils peuvent être très très riches d'ailleurs. Il faut tâter des terrains, c'est un peu ça la recherche, il faut essayer de voir, et puis tout ne réussit pas... De même qu'on a diffusé aussi parfois des bandes sonores de films, uniquement, par exemple je me souviens avec Georges Perec, la bande sonore d'un film, qu'il commentait en même temps, on a fait tout un travail... C'est ça qui est passionnant.

Il y a trente-six formes de radio, il y a trente-six approches, de même qu'il y a trente-six tons de voix et tout, c'est comme dans tous les spectacles. Mais moi, ce que j'aurais voulu – je crains que ce soit de plus en plus difficile maintenant, c'est que la radio soit considérée, je vous le disais, comme un des beaux-arts. En tout cas elle doit appartenir au spectacle. Je veux dire qu'une certaine radio, celle qui m'intéresse, j'ai toujours considéré qu'elle avait de toute façon un public restreint, de même que, disons, les livres de poésie.

Ce qui est dramatique à la radio c'est qu'il n'y a plus aucun appareil critique. Il n'y a aucun appareil critique en face, c'est ça qui est dramatique. Parce que je pense – et c'est pour ça que la radio n'a pas réussi à atteindre vraiment le statut de l'art – qu'un art vit aussi... de lui d'abord, de son existence, de ce qu'il propose – oui, propose... et

puis de la façon dont il est reçu. Or il n'y a aucun appareil critique. Il n'y a pas une critique de radio. Il y a eu une époque, quand même, où il y avait une certaine attention aux programmes ; maintenant il n'y a plus que *Télérama* qui publie des petites informations sur la radio. Il y a eu autrefois, quand même, *La Chambre d'écho*, la revue du Club d'Essai [5], les *Cahiers [d'étude de radio-télévision]*, avec des articles de Bachelard, de Tardieu [6], etc. J'ai d'ailleurs recueilli tout ça, je voulais les publier, je n'en ai jamais eu les moyens, et puis je n'ai jamais eu le temps de poursuivre. J'ai toute une petite collection de prête. Des écrits sur la radio il y en a très très peu : il y a quelques écrits des futuristes italiens, qui proposaient des choses [7] ; il y a quelques textes de Brecht [8]... Il y aurait un corpus très intéressant à composer.

En fait la radio souffre aussi de la communication, c'est-à-dire qu'on est envahi par une maladie qui s'appelle *communication*, dont on n'arrive pas à se débarrasser, parce qu'elle n'a aucun sens, elle n'est plus naturelle. Le drame c'est que, d'un côté il y a une toute petite fourmi, et puis de l'autre côté il y en a dix mille. Et elles sont toutes valables. Mais la toute petite fourmi, évidemment, on finit par ne plus l'entendre, ne plus la voir. Or c'est à partir de l'instant où quelqu'un peut s'exprimer personnellement qu'il pourra communiquer quelque chose vraiment. Sinon il est un transmetteur, il est... c'est beaucoup plus flou. Vous croyez que le père Léautaud avait le souci de *communiquer* ? Non, de *s'exprimer*. Et les gens d'ailleurs, la plupart, l'ont reçu. Certains ne recevaient que le côté clownesque, etc., et n'attendaient pas ce qu'il pouvait y avoir de plus profond, par-delà effectivement tout un aspect d'humeur, mais... je crois que c'est ça qu'il faut préserver. Même s'il ne s'agit pas que toute la radio soit comme ça.

Filet musical

Alain Trutat – Très grossièrement, que ce je distingue toujours, c'est la radio-diffusion – je ne parle pas de l'institution, de l'organisme ni de l'établissement, mais de la radiodiffusion –, c'est-à-dire tout ce qui est diffusé par la radio, où elle ne sert que de support, et la radio-phonie, qui est le lieu où, à un certain moment, la phonie, c'est-à-dire les sons, est utilisée aussi pour être *une sorte de communication* – puisque vous me parliez de communication.

Agathe Mella – Oui, mais spécifique à la radio.

Alain Trutat – Spécifique à la radio ! Et je dirais que l'Atelier, pour moi, c'est de la radiophonie. Au même titre que certains programmes de ce qui, avant *L'Oreille en coin*, s'appelait... enfin, du temps où Codou et Garretto en étaient directement les responsables [9] – à l'origine, plus maintenant, je trouve que maintenant ils ne font plus de la radiophonie. Et que les émissions très populaires de Stéphane Pizzella, *Les Nuits du bout du monde* [10], que peut-être les jeunes générations ne connaissent pas, étaient de la radiophonie. Émissions méprisées par beaucoup, mais dans le genre, je ne vois pas qu'on ait fait mieux depuis. Il y avait un travail radiophonique, un travail sur le son.

2. Alain Trutat, « Ce mardi 5 mars 1974... » (1974)

Publié dans l'art vivant, n°47, mars 1974, p. 32-34. Article sollicité par Daniel Caux, chargé de cours à Paris 8, passionné de création musicale, producteur à l'Atelier de création radiophonique depuis 1970, et membre de la rédaction du mensuel. Numéro intitulé « Biblioclastes... Bibliophiles ». Il faut tourner le magazine à la verticale pour lire l'article, qui défile sur deux colonnes (gauche et milieu) de la rubrique « Tribune libre », dont la colonne de droite est occupée par un texte de René Farabet et des photos.



d'œuvres de Proust par Albert Ollivier et de Montherlant par lui-même, inédit radiophonique de Claude Roy). Sur le Studio d'Essai, voir l'article de Karine Le Bail dans Martin Kaltenecker et Karine Le Bail, *Pierre Schaeffer : les constructions impatientes*, Paris, CNRS, 2012, p. 117-127.

[3] Titre donné par Alain Trutat à une émission de l'ACR du 28 juin 1970, qui fait notamment entendre, en première audition, *Isma ou ce qui s'appelle rien* de Nathalie Sarraute, dans la mise en ondes remarquable de Claude Roland-Manuel.

[4] Mot connu de Victor Hugo, cité en général sans référence.

[5] *La Chambre d'écho* n'a eu qu'un numéro, hors-commerce, en 1947. Au sommaire, des textes de : Jean Tardieu, Jean Cocteau, Paul Gilson, Charles-Albert Cingria, R.-J.-T. Griffin, Henry Barraud, Arthur Honegger, René Leibovitz, Paul Claudel, André Jolivet, Léon-Paul Fargue, Paul-Louis Mignon, Pierre Renoir, Charles Dullin, Jacques Prévert et Kosma, Agnès Capri, Maurice Cazeneuve, Samy Simon, Jacques Peuchmaurd, Roger Pradalié.

[6] 28 numéros, de 1954 à 1960. Table des matières des numéros 1 à 20 (1954-1958) dans le n°20.

[7] Notamment « La Radia », manifeste de Marinetti et Masnata publié dans la *Gazzetta del Popolo* le 22 septembre 1933, « à rapprocher des émissions futuristes que Marinetti et Dépero inaugurent le 24 novembre 1933 sur Radio-Milano », écrit Michel Collomb. Son article nous apprend que le manifeste a aussitôt été repris en français, sous le titre « Manifeste de la Radia futuriste », dans *Comœdia* du 14 décembre 1933, p 4 (Michel Collomb, « Les premiers jalons d'une esthétique de la radio », dans Claudia Krebs (dir.), *Radio, entre approches critiques, théoriques, expérimentales*, Berlin, Avinus Verlag, Berlin, 2008, p.115-130). Ce manifeste, publié en retraduction par Syntone en 2001 ([ici](#)), ne figure pas dans l'anthologie critique de Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien*, publié en 1976 aux éditions L'Âge d'Homme.

[8] Textes de 1928-1932 regroupés en France dans la section « Théorie de la radio » du volume I de ses *Écrits sur l'art et la littérature* aux éditions de l'Arche, coll. « Travaux », 1970.

[9] *L'Oreille en coin* a commencé sur France Inter, samedi 30 mars 1968, sous le nom de *TSF 68* (puis 69, 70, 71). L'émission a reçu le Prix des critiques de radio et de télévision en 1975. Sur l'émission, voir la vivante évocation de Thomas Baumgartner, accompagnée d'un CD : *L'Oreille en coin, une radio dans la radio*, préface de François Cavanna, Paris, Nouveau monde éditions / France Inter, 2007.

[10] Émission inaugurée mardi 17 octobre 1950 à 22h15 sur la Chaîne parisienne, diffusée tous les quinze jours jusqu'en 1966, sur France Inter à partir de 1964. Textes d'émissions des débuts publiés dans *Les nuits du bout du monde*, André Bonne, 1953, avec une lettre-préface de Pierre Benoît.

Auteur

Alain Trutat (1922-2006) est un des grands noms de la radio d'État en France dans la deuxième moitié du XXe siècle et une de ses personnalités les plus influentes à l'étranger, notamment au sein de l'Union Européenne de Radiodiffusion et de la Communauté des radios publiques de langue française (CRPLF), dont il préside la Commission culturelle de 1973 à 1979. Jean-Marie Borzeix, directeur de France Culture (1984-1997) salue en lui « non seulement la mémoire de la chaîne, mais un de ses éveilleurs », dont « l'un des principaux mérites fut de ne pas être, en dépit de sa passion pour les studios, un homme de média, mais un homme épris de poésie, de théâtre, de peinture, de toutes les formes de création, parmi lesquelles l'art radiophonique ». Il fait ses débuts à la radio tout jeune, dans les années trente (à Radio Tour Eiffel avec Jean Nohain, puis Poste parisien, puis à Radio-Luxembourg avec Jean Masson). Il y revient après la guerre comme assistant de réalisation au service des émissions littéraires et dramatiques, passagèrement dirigé par le poète Jean Lescure. Il y fait ses classes « auprès de réalisateurs chevronnés » (« On apprend à la fois ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas faire, enfin ce qu'on estime ne pas devoir faire ») et collabore un peu au Club d'Essai. Son parcours de producteur, adaptateur et réalisateur à la RTF et à l'ORTF jusqu'en 1965, nourri de relations, amitiés et collaborations avec nombre d'écrivains et artistes de l'époque (Eluard, André Frénaud, Du Bouchet, Michaux, Beckett, Obaldia, Duras, Ollier, Sarraute... Jean Vilar, Marias Casarès, Alain Cuny, Michel Piccoli, Edith Scob...), cumule les belles émissions, parmi lesquelles : *Pâques à New-York* de Blaise Cendrars (1946) ; *Don Quichotte est parmi nous*, magnifique et fantasque feuilleton en huit épisodes de Georges Ribemont-Dessaignes et Henri-François Rey (1947) ; *Le Soleil des eaux* de René Char (1948) ; *Chemins et routes de la poésie* de Paul Eluard (1949) ; *Bonjour Monsieur Jarry* (1951) ; *Au bois lacté [Under milk wood]* de Dylan Thomas (1954, prix Italia en version originale) ; en 1955 *Ruisselle* de Roger Pillaudin, prix Italia 1955, *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras et, dans des adaptations d'Adamov, *La Logeuse*, de Dostoïevski et *Les âmes mortes* de Gogol ; en 1957 *Le Square* de Marguerite Duras et *Ad majorem Joyce gloriam* (hommage à Joyce) ; *Tous ceux qui tombent [All that Fall]* de Beckett (1959) ; *Thomas l'imposteur* de Cocteau (1960) ; en 1961, *Cendres [Embers]* de Beckett, *Reportage international d'un match de football* de Jean Thibaudeau et *Histoire véridique de Jacotin*, d'après un conte de Camillo Cela, prix Italia 1961 ; *Les Enfants de palais* de Michel Cournot, prix Italia 1963. Chargé en 1962 par Henry Barraud la réforme de la Chaîne nationale, il est à l'origine de sa transformation en France Culture. Sans complètement renoncer à la réalisation (signalons *Ici la voix* de Georges Hugnet en 1967, *Cris* de Maurice Ohana, prix Italia 1969, *Sans [Lessness]* de Beckett en 1971, non diffusé...). Il passe ensuite « de l'autre côté », comme conseiller artistique de l'ORTF de 1965 à 1974 puis, de 1975 à 1997, conseiller de programmes de France Culture, notamment pour les dramatiques (dont le service est rebaptisé « Fictions » à son initiative en 1992), et à ce titre membre du jury du prix Italia. Dans ces fonctions il est avec Lucien Attoun un des artisans de la présence continue de la chaîne au Festival d'Avignon à partir de 1969. La même année il ouvre à France Culture, avec l'appui de Jean Tardieu, *l'Atelier de création*

radiophonique, dans la vie duquel il reste « très très présent » (Andrew Orr) jusqu'au début des années 1980. Hors du domaine des fictions, on lui doit de nombreuses émissions, dont *Profils perdus* (émission de portraits, 1987-1995, sur une idée de Jean-Marie Borzeix) et *À voix nue* (émission d'entretiens, depuis 1987). Ses archives papier professionnelles sont déposées aux Archives nationales.

Copyright

Tous droits réservés.