Un son est un son. Cellule 128

En plein cœur d'août 2018, j'ai retrouvé Andrew Orr, à Paris. Gravement malade, il savait qu'il ne lui serait pas possible de participer au colloque sur les écrivains et la radio de création, prévu en octobre. Mais il tenait à témoigner, encore une fois, du précieux creuset qu'avait constitué pour lui l'*Atelier de création radiophonique*, depuis l'aventure initiatique d'*Irish Stew*, son premier documentaire réalisé en 1972.

Dans *Joli temps pour la pêche,* savoureux mémoires encore inédits, Andrew Orr décrit les innombrables heures passées à écouter et à monter des sons dans la cellule minuscule de l'*ACR*, la 128, « encombrée de cartons de bandes [avec] en son centre, un gros Belin gris à lampes », où « l'ambition se proposait d'ouvrir des fenêtres sur le monde, d'agiter le cocotier, de faire connaître des choses nouvelles tout en tirant vers le haut, quitte à exiger l'effort, pour apprendre, à l'émission, comme à la réception. Le dicton dit bien lorsqu'il dit que l'on n'a rien, sans rien ».

Andrew Orr n'a pas pu écouter cet entretien, qui s'avère être la dernière trace de sa voix captée par une machine enregistreuse. Nous en publions ici quelques moments, en leur adjoignant d'autres traces, d'autres entretiens réalisés par Thomas Baumgartner et Christian Rosset.

Karine Le Bail

*

En janvier 2015 à Brest, dans le cadre du festival Longueurs d'ondes, Andrew Orr s'entretient avec le journaliste et producteur de radio Thomas Baumgartner [1]*. Il évoque sa rencontre à la radio avec Alain Trutat alors qu'il est jeune correspondant pour la radio irlandaise et pour le quotidien* The Irish Times*. Trutat lui propose de partir en Irlande enregistrer le point de vue des poètes sur le conflit qui déchire leur île. Ce premier documentaire pour l'*ACR, Irish Stew*, est diffusé le 21 mai 1972. Pourquoi Trutat et Farabet, aux profils très littéraires, ont-ils choisi ce tout jeune journaliste, demande Thomas Baumgartner.*

Parce que j'étais paysan, les pieds dans la glaise, et qu'il fallait bien que quelqu'un sorte et se confronte au réel ! Donc je suis parti un peu comme Tintin reporter « ramener du son ». 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. […] Je suis arrivé avec des gens d'une qualité extraordinaire, c'est presque des trésors vivants : Janine Antoine, qui était assistante, René Farabet bien sûr, Alain qui était un peu au-dessus mais qui suivait *très attentivement* le déroulé des choses […]. [Il était] l'ordonnateur et le concepteur de ce groupe, avec une capacité commando d'accueillir des personnes de l'extérieur, qu'ils soient musiciens, écrivains, auteurs… documentaristes en herbe, cinéastes… enfin il y avait du beau monde ! Toute l'intelligentsia française de l'époque passait par là. […] À l'époque on ne me demandait rien. Je rentrais dans le bureau d'Alain, on prenait un café, je disais : « Après l'Irlande, j'ai assez envie d'aller au pays de Galles faire un projet sur les mineurs et sur les chapelles protestantes »… C'était comme ça ! Éventuellement on avait peut-être une petite conférence de rédaction, c'est-à-dire qu'on mangeait ensemble et on discutait. Par exemple le projet qu'on a fait avec Yann Paranthoën sur le courrier [2], c'était à partir d'une conversation chez Mme Marcelle où on s'est dit : « Tiens ce serait drôle de suivre une lettre. » Alors on est vraiment partis, on a vraiment suivi une lettre, d'une boîte à lettres de Montparnasse jusqu'à la maison en Bretagne où la femme a ouvert la lettre qu'elle recevait de son fils qui était matelot dans les îles. Et toutes ces lettres se croisaient pour raconter l'année, tous les grands thèmes de l'année, ressurgis par les courriers et par les voix, dans un grand

fracas de croisements de trains, de sacs ouverts et fermés… On était même allés par l'aéropostale entre Paris et Rennes. […]

L'Atelier, au début, c'était une revue sonore, un assemblage de séquences courtes autour de la Biennale de Paris [3]. Ensuite, petit à petit sous l'autorité de René Farabet et Janine Antoine, c'est devenu, en fait, d'abord des émissions d'une heure successive – il y avait trois émissions d'une heure, puis des émissions de trois heures. […] Alain insistait toujours beaucoup sur la nécessité de prévoir des pauses-pipi ! Parce qu'on était bien conscients du fait qu'on était exigeants… Alors ce pouvait être des interludes musicaux, des choses comme ça… Ensuite, la construction se faisait selon la nature de l'émission. Une émission sur Philip Glass [4] était bâtie selon le principe des répétitions, d'un additionnement de choses couche par couche qui montait graduellement vers un crescendo et un climax ; ma première émission, *Irish Stew* [5], déclinait des quartiers, c'était une géographie des quartiers, avec des brèches qui allaient vers la ruralité parce que certains de mes poètes, comme Seamus Heaney, étaient des ruraux. Donc c'était construit comme une symphonie, par paliers, passant d'un quartier à un autre. […]

Une chose est sûre, on n'était pas des drôles ! On était sérieux, sérieux. C'est assez d'époque. Ce qui ne veut pas dire que c'était de la morgue, mais juste : on est là… de vrais moines-soldats ! On avait un sentiment de notre propre spécificité assez précis, et affiché. Avec un sentiment diffus qu'un jour ça s'arrêterait. Donc il fallait que chaque œuvre résiste au temps. Ce qu'on faisait, c'était des émissions construites pour la vie, pour que ça tienne. […] Ce que j'aimais beaucoup, c'était la générosité de l'échange. Même dans la violence ! Janine parfois me balançait des bobineaux à la gueule, en me disant que je ne comprenais rien et que j'étais inapte au français ! J'ai tout appris là-bas.

*

Trois ans plus tard, en 2018, toujours dans le cadre du festival Longueur d'ondes *à Brest, une séance d'hommage à René Farabet réunit Kaye Mortley, Michel Créïs et Christian Rosset, lequel fait entendre des propos d'Andrew Orr, interviewé pour l'occasion (propos reproduits avec aimable autorisation de l'intervieweur).*

Il y a deux grandes phases de l'Atelier, on va dire. Il y a 1969-1979/80 puis après une deuxième phase où on a basculé d'un système collectif à beaucoup plus d'individualisation. Je n'ai pas connu cette deuxième partie puisque je n'y ai plus travaillé. Dans la première phase, Trutat était très 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. C'était un véritable collectif. L'équipe était restreinte – l'équipe fixe. Il y avait donc Alain, René, Janine [Antoine], Viviane [van den Broek], les deux assistantes – on dirait aujourd'hui « chargées de réalisation ». Quand moi je suis arrivé, c'était cette équipe-là, c'était mi-71, j'avais fait une émission et demie avec René en tant qu'auteur accompagnant on pourrait dire, comme la plupart d'ailleurs des gens qui arrivaient à l'Atelier, il y avait quand même un *tutoring*, ce qui était assez formidable. Puis après j'ai plutôt travaillé dans le même type de rôle, c'est-à-dire j'accompagnais des porteurs de projets. […]

Ensuite en 1974, 1975, il y a eu une deuxième vague de recrutement de producteurs « permanents » : Jean-Loup Rivière, Jean-Marc Fombonne, Louis-Charles Sirjacq. C'est cette période-là que je considère comme la période du collectif. L'Atelier que j'ai connu, en tout cas c'était celui-là, coopératif et collectif, avec une cellule de base capable d'accompagner des porteurs de projets et de les amener à faire de la radio, dans des circonstances de production à la hauteur des ambitions du projet. […] Il y a quelques rares personnes que moi j'appelle des trésors vivants, et je mets dans ces quatre personnes Alain, René, Janine et Viviane, qui ont donné naissance à un

formidable outil – avec la bénédiction de Roland Dhordain qui dirigeait la radio de l'époque, qui n'y comprenait rien mais qui leur a fait confiance. Donc c'est à eux qu'on doit cet objet, ce luxe pour l'oreille et pour l'intelligence. […]

La folie de ce lieu c'était son extravagance, ses libertés, la qualité des personnes qui y étaient, et l'esprit de corps qui y régnait. C'était ça qui faisait l'Atelier de l'époque. Une émission qui a été vraiment collective, c'est l'émission sur le music-hall *L'ai-je bien descendu l'avons-nous bien monté ?* [1er janvier 1978]. Tout le monde y a travaillé, tous les producteurs, tous les réalisateurs, tous les auteurs, enfin. Sans qu'il y ait de *nomenklatura*, c'est-à-dire telle personne fait telle chose ; avec un générique qui était, comme tous les génériques de l'Atelier, un générique par ordre alphabétique. 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. Même si évidemment, par l'expérience, la voix d'Alain, la voix de René comptaient plus, évidemment. Mais elles ne s'affichaient pas comme une parole d'autorité. On était vraiment dans un passage de relais ; les compétences des aînés étaient mises à disposition des plus jeunes. Et on a été élevés nous-mêmes, par ces personnes, à transmettre à notre tour. […]

Ce qu'a vraiment réussi Alain, au début de l'Atelier donc à la fin des années 1960, c'est d'obtenir une part de grille, c'est-à-dire que le travail de laboratoire ou de conceptualisation débouchait sur une diffusion. Malheureusement avec le temps, cette vitrine, qui supposait également des moyens importants pour la nourrir à ce niveau d'exigence – moi quand j'ai démarré on faisait des émissions de trois heures – [ça a diminué] avec l'effritement du temps, l'effritement des moyens (ça va de pair), donc une difficulté croissante pour maintenir le niveau d'exigence et pour rémunérer les gens qui venaient travailler de l'extérieur. Parce que le but de l'Atelier tel qu'il avait été conceptualisé était qu'il y devait y avoir une vraie lucarne pour la création, faire venir de l'extérieur des gens qui n'avaient pas nécessairement d'atomes crochus ou de liens particuliers avec la radio, vers des équipes capables de les accompagner. C'était ça les deux fondements de l'Atelier au début.

*

*En août 2018, à Paris, Andrew Orr est revenu longuement sur la dimension collective de l'écriture radiophonique à l'*ACR*.*

Je pense que la présence des écrivains aux *ACR* était très liée à la conception de leur propre travail. La notion d'œuvre. Ils venaient essentiellement pour faire des émissions sur eux-mêmes, sur leurs écrits ou sur leurs compositions. Ils ne venaient pas dans des démarches autres que leur raison d'être à eux, en tant qu'auteurs. Ce qui est légitime, mais ça les positionnait dans un autre rapport à l'Atelier. Les permanents de l'*ACR* – il y en avait en fait très peu –, c'étaient des producteurs qui étaient eux-mêmes auteurs mais qui avaient décidé de sacrifier la donne personnelle de leur travail à une donne plus collective, avec une signature commune sur les émissions et une facture commune au niveau de l'écriture. Toutes proportions gardées, on peut comparer ça avec le journal *Actuel*, bien des années plus tard, où dans l'écriture il y avait une forte mainmise de Patrick Rambaud et de Michel-Antoine Burnier sur les écrivains. C'était un peu la même mise, c'est-à-dire l'acceptation qu'il y avait ce petit groupe de gens qui écrivaient pour les autres. Nous on était un peu de ceux-là : on écrivait pour les autres, pour l'écriture de l'*ACR*. […] Tout peut cohabiter. Ce qui est bien, c'est que l'ouverture soit la plus grande possible en direction des auteurs et qu'il y ait, au-delà de la politique éditoriale, une véritable vision de ce qui *fait* un écrivain aujourd'hui : qu'est-ce qu'il a à dire dans le monde ? Qui est celui qui en impose aux autres, celui dont la faconde l'emporte sur celle de ses congénères si bien qu'elle devient donc presque du domaine public, puisqu'elle rentre dans l'écriture collective par ce biais-là, elle s'impose à l'écriture collective ? Donc, tant que c'était

ouvert, comme ça, et qu'il n'y avait pas d'ego… Ce n'était pas une revue, avec une rédaction ; là il s'agissait d'aller au-delà de ce concept étroit et d'aller vers toutes les écoles. C'était une volonté manifeste de Trutat depuis le début. […]

La radio impose une forme d'humilité à tous. L'auteur est réalisateur, le réalisateur est monteur, mixeur… C'est ça qui était intéressant dans l'Atelier. Moi je dirais que plus que des fonctions, des écoles, des noms ou des groupes de personnes, ce qui était intéressant c'était cette volonté ou pas de se résoudre à participer à une œuvre commune. C'était le choix des thèmes abordés. On s'était en fait affecté des territoires. René Farabet était plus dans le littéraire, dans le théâtre. Il a fait des documentaires remarquables, mais sa patte essentielle elle était là. Chacun avait sa chasse gardée en quelque sorte ! Moi j'étais un peu l'étranger de la bande. J'étais plutôt tourné vers la littérature anglo-saxonne. Dès qu'il y avait une collaboration avec par exemple Allen Ginsberg ou Timothy Leary, ça venait vers moi. […] 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. 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 [6] 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. […]

J'ai le souvenir du premier atelier que j'ai fait avec René Farabet, *Irish Stew*. On avait une émission qui faisait 3 heures 10 le samedi soir. On est allés manger dans un restaurant vietnamien et ensuite on a passé la nuit et presque jusqu'au midi le lendemain à élaguer ces 3 heures dix pour en faire trois heures, à coup de respirations ! Et là il y avait Janine, René, Alain.

Il y avait une certaine forme d'exigence. Il fallait être un peu cinglé pour travailler des heures et des heures avec une telle minutie, dans le détail. C'était la folie pure. Mais en même temps quelle beauté. Quelle élégance d'esprit, quel partage. […] C'est pour ça qu'en fin de compte ça a duré assez peu de temps cette période, une décennie. Car il y a toujours des problèmes d'ego, de « propriété » on va dire. […] C'est vrai aussi qu'à un moment, la bande qui était au centre, qui fabriquait, était restreinte en nombre. Un homme ne peut pas faire quatre émissions élaborées par mois ! C'est au-delà des capacités de chacun. C'est ça que je critiquais. La restriction imposée en nombre de producteurs réguliers était telle qu'elle ne permettait pas de maintenir cette zone de qualité qui fait qu'on n'est pas dans la commande, qu'on n'est pas dans l'obligation de fournir. […] Je prends un exemple : si Yann Paranthoën n'avait pas eu à disposition des studios pendant un an pour travailler sur ses émissions, qui connaîtrait Yann Paranthoën ? C'est le fait qu'il y avait une mise à disposition de moyens qui a permis l'éclosion de son talent. Le fait qu'on mette à disposition des outils. C'est vrai pour plein de gens. Donc, si on tarit l'accès, on accélère la monotonie et on accélère le clientélisme d'un certain nombre de gens qui veulent que leur écriture prédomine sur celle des autres. […] D'ailleurs Alain Trutat trouvait que l'*ACR* s'enclavait et se ritualisait. Il voulait qu'il s'ouvre à de petites formes, plus aiguës, plus contemporaines. Il trouvait qu'une forme de bienséance avait pris le pas sur le reste à l'*ACR*. Moi j'étais assez de cet avis, j'avais même proposé qu'on arrête de diffuser pendant un an et qu'on réfléchisse à une autre conception. Il y avait largement de quoi tenir un an en rediffusions. L'argument de René Farabet contre ça c'était : « Si on

arrête de diffuser pendant un an, quelqu'un va nous prendre la place. » Il voulait sa mainmise sur l'antenne. Comme l'*ACR* tardait à bouger vers des formes plus alertes, Alain a beaucoup agi avec Alain Veinstein pour mettre en places les *Nuits magnétiques*, qui est une filiation directe avec l'*ACR,* avec une philosophie plus « kleenex », plus jetable, si bien qu'on flirtait parfois dangereusement avec le *ready made*, la commande.

Notes

[1] « Andrew Orr : la foi radiophonique », entretien avec Thomas Baumgartner au Festival Longueur d'ondes 2015, enregistrement en partenariat avec la web revue *Syntone*, en ligne sur oufipo.org. Merci à Thomas Baumgartner pour son autorisation de reprise d'extraits de cet entretien dans ce numéro.

[2] *Lettres ouvertes*, émission du 20 décembre 1981. Le documentaire suit le parcours d'une lettre jusqu'à sa destinataire à Coatréven.

[3] 11 émissions « Spécial Biennale 69 » suivent, du 12 octobre au 4 janvier 1970, l'émission programmatique du 5 octobre, « Spécial Prix Italia 1969 ».

[4] Deux émissions de l'*ACR* sont consacrées à Philip Glass avant le départ d'Andrew Orr : *One + One The music of Philip Glass*, mardi 9 avril 1974, prod. Daniel Caux et René Farabet ; *Einstein on the beach*, dimanche 10 octobre 1976, prod. René Farabet.

[5] Émission sur la situation en Irlande du Nord après les émeutes de Londonderry en août 1969. Sur une idée d'Alain Trutat, qui propose à Andrew Orr d'aller en Irlande enregistrer le point de vue des poètes sur le conflit. L'*ACR* diffusera dimanche 2 octobre 1977 une deuxième émission d'Andrew Orr sur l'Irlande du Nord, incluant une séquence sur les enfants dans la guerre : *Les anciens moules ont craqué en Ulster.*

[6] Directeur de la Radiodiffusion (1972-1974) après Roland Dhordain (1969-1972).

Auteur

Documentariste, journaliste, homme de son et d'image, **Andrew Orr** (1948-2019) a tout d'abord imaginé suivre la voie évangélique de son père, pasteur irlandais venu s'installer en Savoie, à Chamonix. Il y renonce toutefois très tôt, après une brève expérience de prêche en parallèle d'un cursus de théologie à l'université de Cardiff. Des études de lettres et de journalisme le conduisent en août 1970 à Paris pour une thèse sur François Mauriac et son *Bloc-notes*, mais la mort de ce dernier, le 1er septembre, signe la fin des études. Andrew Orr rentre comme pigiste à l'ORTF à la section anglaise des programmes en langues étrangères, assure une rubrique littéraire au journal *La Croix* et devient correspondant pour le quotidien irlandais *The Irish Times.* Son bureau à la radio jouxte celui d'Alain Trutat, qui lui propose d'entrer en ACR par un premier documentaire sur les écrivains dans le conflit nord-irlandais. Jusqu'en 1979, Andew Orr y défend une « radio du réel » à travers une quarantaine de documentaires de trois heures. En 1977, il participe à l'aventure de Radio Verte, radio pirate qui émet en toute illégalité jusqu'à la libéralisation des ondes, en 1981, voulue par François Mitterrand. Cette même année, il co-fonde avec Jean-François Bizot Radio Nova, dont le ton, la musique, le son révolutionnent le paysage radiophonique. Puis, en 1992 commence l'aventure de Nova Production, société de production sonore créée avec Catherine Lagarde qui réalisera l'habillage son d'Arte avec la « patte » Nova, ainsi que de nombreux programmes pour la radio et la télévision. Andrew Orr est décédé le 17 janvier 2019, après une lutte pied à pied contre un cancer déclaré en 2016.

Copyright

Tous droits réservés.