HAL
open science

La diffusion musicale radiophonique en France de 1925 à 1939

Christophe Bennet

To cite this version:

Christophe Bennet. La diffusion musicale radiophonique en France de 1925 à 1939. 2015. hal-01146776

HAL Id: hal-01146776

https://hal.science/hal-01146776v1

Submitted on 29 Apr 2015

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

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

LA DIFFUSION MUSICALE RADIOPHONIQUE EN FRANCE ENTRE 1925 ET 1939 : UNE PRÉDOMINANCE DE LA MUSIQUE CLASSIQUE

En publiant, à l'aube des années 1980, un ouvrage de référence sur la radio française, et plus particulièrement sur les stations d'avant-guerre, René Duval a défriché un vaste terrain d'investigation. Dans une étude chronologique où il décrit chacune des situations qui ont concouru à la création de la trentaine de postes émetteurs sur notre territoire, l'auteur met en relief la parenté qui existe, avant les années trente, entre les programmes des postes publics et ceux des postes privés[1]*. Il a notamment montré que la musique était le principal matériau de la programmation des tout premiers postes français. Quels que soient le réseau et la puissance de rayonnement, les concerts radiophoniques, où l'art musical traditionnel domine, constituent alors le « fonds de commerce » des stations émettrices, dont la bourgeoisie locale est le principal auditoire*[2]*. En esquissant un premier tableau des liens entre des paramètres politiques, socioéconomiques et artistiques, ce chercheur a ouvert le champ à des perspectives historiographiques et musicologiques nouvelles.*

DEUX ÉTUDES SUR LA PROGRAMMATION MUSICALE RADIOPHONIQUE D'AVANT-GUERRE

DE LA MUSIQUE « SÉRIEUSE » SUR LES STATIONS PARISIENNES DANS LES ANNÉES 1925

S'appuyant sur les premiers travaux universitaires réalisés sur l'histoire de la radio, Sylvie Garrec s'est prêtée à une étude musicologique inédite portant sur le média de la première heure[3]. Elle examine individuellement et comparativement la teneur musicale des quatre postes de la capitale sous l'angle des émissions musicales et des concerts qu'ils proposent[4]. Mais elle effectue aussi un relevé très précis des compositeurs cités entre le mois de mars 1924 et celui de 1925.

Son inventaire fait ressortir la primauté, sur les ondes parisiennes, de la musique française du XXe siècle. Dans le haut du tableau, figurent en effet quelques musiciens

[1] DUVAL, René, *Histoire institutionnelle de la radio en France*, thèse de doctorat en Sciences de l'information, Université de Paris II, 1979, publiée la même année : *Histoire de la radio en France*, Paris, Alain Moreau. L'auteur décrit la spécificité française d'un double réseau, à l'entre-deux-guerres : public et privé. En outre, il montre que les associations de sans-filistes qui ont été partie prenante, voire le moteur, des activités radiophoniques pendant les années vingt se sont lentement fait déposséder de leurs prérogatives par les politiques centralisatrices des gouvernements successifs.

[2] *Ibid*., p. 140, p. 178, p. 194, p. 207, p. 217-218, et p. 238. Les programmes des concerts que diffusent les radios privées de la période de « la grande aventure » (1922-1933) sont ici largement détaillés.

[3] GARREC, Sylvie, *Radiophonie et programmation de la musique sérieuse à Paris, 1924-1925*, mémoire de maîtrise de musicologie, soutenu sous la direction de Jean-Rémy Julien, Université de Paris-IV, 1986.

[4] *Ibid*., chapitre V (programmation radiophonique) et VI (étude comparative des programmations). Les quatre postes considérés sont Radio-PTT, Radio Tour Eiffel, pour le réseau public, et Radio-Paris (Radiola) et le poste du Petit parisien (qui deviendra bientôt le Poste Parisien).

IREMUS institut de recherche en musicologie

particulièrement récurrents : Gabriel Fauré, Reynaldo Hahn, Paul Vidal, Gabriel Pierné, suivis par Cécile Chaminade, Maurice Ravel, Georges Hüe, Henri Busser et Florent Schmitt[5]. En marge de ces quantifications, la chercheuse essaie de situer la production musicale radiophonique dans le cadre de sa réception. À ce sujet, elle avance l'hypothèse que « le problème essentiel des programmateurs était de valoriser la musique moderne, la diffuser, sans pour cela effaroucher (et donc perdre) la majorité des publics »[6]. Si elle focalise plus particulièrement son attention sur la « musique sérieuse », c'est-à-dire la musique savante telle qu'on la nommait pendant l'entre-deux-guerres, elle examine également les compositeurs de genres minoritaires, comme le jazz ou les musiques militaires. Elle indique à ce sujet :

> *« Il s'est révélé impossible de découvrir pour certains compositeurs totalement inconnus aujourd'hui de quelconques indications biographiques. Ce fait a renforcé l'impression d'amateurisme tirée de l'étude des programmes (de 1924-1925) : le système des relations a peut-être joué un rôle dans la diffusion de ces musiciens.[7] »*

En outre, Sylvie Garrec explique que le classement des compositeurs radiodiffusés soulève des problèmes musicologiques tels que ceux qui consistent à traiter les divisions musicales d'hier avec les césures et définitions d'aujourd'hui. L'entreprise revient, explique-t-elle, « à formuler un jugement esthétique, coupé des contextes ». Quoi qu'il en soit, si elle inaugure quelques procédés méthodologiques et d'investigation, sa recherche montre surtout la très ancienne influence des récepteurs sur les émetteurs en matière de programmation musicale radiophonique.

UN REPLI PROGRESSIF DE LA MUSIQUE SAVANTE PENDANT LES ANNÉES TRENTE

Dans la thèse qu'elle a consacrée à la radio des années trente, Cécile Méadel met en perspective la vie de quelques-unes des grandes stations avec les contextes socioéconomique et politique de la prise de maturité du média[8]. L'enchevêtrement complexe des facteurs qui pèsent sur cette évolution a d'inévitables répercussions sur les programmes radiophoniques que l'historienne a segmentés par thématiques, pour en brosser la physionomie. Dans le chapitre qu'elle consacre à la musique, elle indique qu'indépendamment des mutations qui s'opèrent au cœur de la décennie trente, la musique représente, de manière invariable, 60 % des programmes et du budget des stations[9].

Pour étayer son analyse des musiques radiodiffusées, elle procède de la méthode que propose Sylvie Garrec, c'est-à-dire de l'examen, d'une part, des types d'émissions (classables par les intitulés qu'indiquent les programmes des journaux) et de l'analyse, d'autre part, des statistiques des auteurs cités.

---

[5] *Ibid*., p. 46-95.
[6] *Ibid*., p. 21.
[7] *Ibid*., p. 41. À propos de ses démarches d'identification des musiciens, l'auteur indique (p. 4) que 3 lettres adressées dans ce sens à la Sacem étaient restées sans réponse.
[8] MÉADEL, Cécile, *Histoire de la radio des années trente*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Jean-Noël Jeanneney, Institut d'Études Politiques de Paris, 1992. Cette thèse a donné lieu à une publication : *Histoire de la radio des années trente*, Paris, Anthropos / INA, 1994.
[9] MÉADEL, Cécile., *op. cit*., p. 323. Intitulé « De la musique avec toute chose », par référence à l'expression inspirée par Verlaine et employée par Robert Jardillier en octobre 1938, le chapitre XIV se trouve aux pages 313-329.

IREMUS
institut de recherche en musicologie

En ce qui concerne les premières, « les catégories étant floues (musique légère, concert symphonique, programme lyrique, ambiance, disques ou plus simplement encore concert) », les échantillonnages qu'elle a effectués lui ont seulement permis de distinguer la « couleur musicale » des antennes[10]. L'analyse des genres musicaux de Radio-Paris, par exemple, montre la discontinuité de sa programmation musicale au cours du temps[11]. Tout au plus peut-on noter, indique-t-elle, que, « par comparaison avec les autres postes, cette station accorde une importance relativement grande à la musique classique[12] ».

Pour mesurer la progression de la programmation au regard des compositeurs, Cécile Méadel a effectué un échantillonnage des programmes de deux stations de développement comparable (Radio-Paris et le Poste Parisien) en 1932, qu'elle a confronté à des prélèvements en 1937[13]. Les résultats obtenus montrent une évolution sensible des proportions de compositeurs, qu'elle a classés de manière chronologique, « conforme à [celle] qu'utilisaient les stations pour les auteurs dits classiques » (depuis le XVIIe s. jusqu'au XXe s.) :

> *« La musique d'ambiance ou de variétés (il semble difficile de les distinguer) arrive en tête des genres les plus joués en 1937 sur les deux stations alors que cinq ans plus tôt, elle était dépassée par la musique du XIXe s. […] Le XIXe siècle est une mine pour la programmation des stations, surtout en 1932. Au total, quarante compositeurs sont utilisés par les deux postes. Leur utilisation diminue pourtant en valeur absolue entre 1932 et 1937 et cela est particulièrement vrai du Poste Parisien : alors qu'ils représentaient près de la moitié de la programmation en 1932, ils ne remplissent plus que son septième cinq ans plus tard. Sur Radio-Paris, le chiffre passe de 22 à 12 % du nombre des compositeurs. La musique du XXe s. connaît une évolution tout à fait semblable[14] ».*

Les études juxtaposées de la physionomie des programmes musicaux et des auteurs que diffusent ces deux stations amènent Cécile Méadel à présenter la « Babel musicale » comme l'une des caractéristiques de la musique des années trente[15]. Mais ses recherches tendent surtout à montrer que la radio invente ses propres grilles stylistiques, délimitant un genre « léger » et un genre « sérieux », que l'on ne retrouve dans aucune autre institution musicale. Sans chercher à expliquer comment la réunion de la chanson, de l'opéra et de la musique symphonique peut constituer un ensemble cohérent, l'historienne en vient à la conclusion que la notion même de musique acquiert une uniformité qu'elle n'avait pas auparavant : « Avec la radio, le genre même de musique devient une unité.[16] »

---

[10] *Ibid*., p. 316.

[11] Contrairement à l'étude de Sylvie Garrec qui présentait une photo de la programmation musicale sur une saison, Cécile Méadel a tenté de rendre compte d'une évolution de la répartition des genres musicaux dans le temps. Ses prélèvements (une semaine de programmes) ont concerné, pour Radio-Paris, les années 1930, 1932, 1934, 1935, 1936, 1937, 1939.

[12] MÉADEL, Cécile, *op. cit*., p. 316.

[13] En relevant le nom des compositeurs joués pendant une semaine de 1937 et deux de 1932 (où la programmation d'une seule semaine était trop brève pour fournir des données pertinentes), elle obtient un ensemble de 349 musiciens pour un total de 465 morceaux.

[14] MÉADEL, Cécile, *op. cit*., p. 318-319.

[15] *La radio des années trente* [thèse], p. 703.

[16] *Ibid*., chapitre « De la musique avant toute chose », p. 329.

IREMUS
institut de recherche en musicologie

UNE VISION AFFINÉE DE LA RADIOPHONIE MUSICALE DES ANNÉES TRENTE

Une recherche universitaire plus récente met en lumière quelques unes des zones que le travail pionnier de Cécile Méadel laissait dans l'ombre. La thèse qu'a soutenue l'auteur de ces lignes tend à confirmer l'hégémonie de la musique savante sur les ondes, tout en montrant les circonstances de sa « cohabitation » avec des esthétiques émergeantes, plus légères et plus populaires[17].

Pour rendre compte des spécificités musicales nées dans la radio des années trente, il a fallu multiplier les angles d'approche pour s'attacher à la fois aux mécanismes qui conditionnent la production musicale et aux caractéristiques propres à celle-ci. Afin de rendre compte de l'existant, dans sa réalité immédiate et dans sa dynamique, il est apparu intéressant d'échantillonner des programmes sur toute la décennie.

DEUX MODÈLES DE STATIONS POUR LA DÉCENNIE

Deux postes ont une évolution qui incarne parfaitement celle de la radio des années trente : Radio-Paris / Poste national et Radio-LL qui va devenir, sous l'enseigne de Radio-Cité, l'un des postes privés les plus populaires d'avant-guerre. Ces deux modèles de stations sont aussi représentatifs de la partition du début de la décennie, où la distinction se fait plutôt entre les gros postes et les petites stations artisanales, que de celle de la fin des années trente, où le clivage se situe alors entre les postes d'État relevant de l'administration des PTT et les puissantes stations commerciales.

A cause de l'irrégularité de la programmation selon les saisons, une photographie annuelle, toujours prise au même moment, des émissions de ces deux stations de référence était préférable à des coups de sonde aléatoires. Le mois de juin a été choisi comme étalon de la décennie notamment parce qu'il correspond à une « moyenne » entre la pleine saison radiophonique et la période estivale, généralement plus creuse en matière musicale.

Une typologie des programmes radiophoniques, quantifiée par genres, par nombres de plages et par durées a facilité l'interprétation de ce corpus de 10 mois radiophoniques[18].

[17] BENNET, Christophe, *Musique et Radio dans la France des années trente : la création d'un genre radiophonique*, thèse de doctorat en histoire de la musique et musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne, soutenue en juin 2007 sous la direction de Michèle Alten. Cette thèse a fait l'objet d'une publication sous le titre : La Musique à la Radio dans les années Trente, Paris, L'Harmattan, 2010 : http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=31655 .

[18] Avec 5 360 émissions, soit plus de 3 350 heures de diffusion, on dispose désormais d'un large socle d'informations, exploitable de manières évolutive, comparative et globale.

UNE CONFRONTATION DES CONTENUS ET DES DISCOURS

L'étude de la programmation des auteurs a trouvé un très intéressant complément dans celle des interprètes musicaux, eux aussi très présents dans les descriptifs des émissions. Réunissant respectivement 2 185 auteurs et 2 012 interprètes, les inventaires constitués à partir du corpus de programmes présentent, de manières qualitative et quantitative, un tableau de la radiophonie musicale des années trente. En effet, s'ils mettent au jour les catégories et les subdivisions dans lesquelles interviennent les musiciens radiodiffusés, ils permettent également de se faire une idée précise de leur récurrence, puisque pour chacun des auteurs et des interprètes inventoriés, il est fait mention du nombre de références (c'est-à-dire de morceaux cités) et des années d'apparition[19].

La composition d'un « corpus des discours » a été motivée par deux desseins complémentaires : expliciter, en premier lieu, certains aspects de la production que des relevés laissaient dans l'ombre et repérer quelles étaient les modalités de leur diffusion et de leur réception ; vérifier, par ailleurs, la concordance entre les deux modèles de stations et les autres postes du réseau français. Pour composer cette base de données écrites, n'ont été « épluchés » que les organes de la presse radiophonique qui restent consultables au service des archives écrites de Radio France, à la BnF et à l'Inathèque de France. Comprenant un échantillon d'environ 900 articles de presse, ce corpus est cependant suffisant, d'autant qu'il rassemble une diversité de points de vue éditoriaux.

1930-1935 : ENTRE LE CONCERT TRADITIONNEL ET UN GENRE RADIOPHONIQUE ÉMERGEANT

La constitution de corpus issus de sources multiformes a fait ressortir la nécessité d'une scission temporelle dans l'étude chronologique de la radiophonie musicale. La périodisation qu'avait suggérée l'historien Christian Brochand s'applique parfaitement à ce thème. Dans le processus de professionnalisation des programmes, il définissait 1935 comme l'année charnière entre « radio de transition (1929-1935) » et « radio moderne (1935-1940) »[20].

PROGRAMMES ÉCLECTIQUES ET MYRIADE D'AUTEURS

La grande diversité que révèle la typologie des programmes (29 catégories[21]) démontre que les responsables des postes émetteurs entendent satisfaire un très large panorama

[19] Les auteurs et les interprètes cités sur les deux stations génèrent un nombre de 15 874 références qu'il a fallu catégoriser afin d'en dégager du sens. Cette base de données fait l'objet d'une mise en ligne au sein du site PLM : http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?rubrique6 .

[20] BROCHAND, Christian, *Histoire générale de la radio et de la télévision, t. I : 1921-1944*, p. 390 et 406.

[21] Pour un aperçu des typologies des programmes, des auteurs et des interprètes, le lecteur pourra se reporter à l'article paru dans les *Cahiers* : BENNET, Christophe, « La programmation musicale en 1936 », *in Cahiers d'histoire de la radiodiffusion* n°88 d'avril-juin 2006 : http://web.chr2009.free.fr/?p=667 .

IREMUS institut de recherche en musicologie

d'auditeurs. Malgré les contingences économiques auxquelles les stations ont à faire face, elles tentent d'assurer une cohérence à leur programmation en instaurant des habitudes d'écoute qui rythment la vie des auditeurs : le midi, le soir, le dimanche. Qu'il s'agisse du grand poste à rayonnement national ou de la petite station artisanale, l'apparente confusion des programmes se lit surtout dans un mélange des genres aujourd'hui considéré comme aberrant. En marge des formes du concert savant qu'elles reproduisent souvent et des enchaînements d'attractions de variétés et de danses qu'elles empruntent respectivement aux cafés-concerts ou music-halls et aux dancings, elles construisent peu à peu le principe d'une musique d'accompagnement. On constate que dès sa création le Poste national imite et prolonge cette innovation musicale. La création des nombreuses petites formations orchestrales est à ce titre significative : leur polyvalence leur permet d'interpréter aussi bien un répertoire de musique romantique (prégnante) et à dominante vocale, que des arrangements de chansons ou de musiques de danse. En décalquant, d'une part, les schémas existants de spectacles esthétiquement homogènes, et en inventant, d'autre part, les séquences hétéroclites de disques, qu'elle « humanise » par le biais des petits orchestres de station, la radio de la première moitié de la décennie s'est déjà trouvé un style. Ce mélange d'improvisation et de reproduction contribue à l'émergence de programmes musicaux typiquement radiophoniques[22].

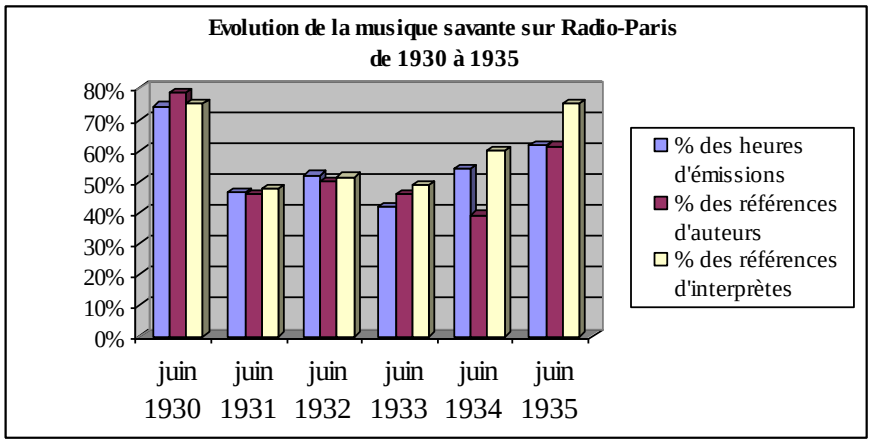
En associant la typologie des programmes à celle des auteurs, on remarque que la célébrité des musiciens s'affirme par leur appartenance à toutes les émissions dérivées du concert savant ainsi qu'aux séquences « moyennes » (mélange, musique légère et variée). On s'aperçoit également que les protagonistes d'un genre intermédiaire, comme ceux de la musique symphonique légère ou de l'opérette, naviguent aussi facilement dans des programmes de « musique sérieuse » que des programmes de divertissement. Le viennois Franz Lehar incarne parfaitement cette polyvalence puisqu'on le trouve aussi bien dans des concerts symphoniques ou lyriques que dans des émissions de music-hall ou de musiques de films. La large palette d'écriture, dans laquelle l'art vocal occupe une place de choix, est sans doute l'un des vecteurs de la fréquente apparition de quelques auteurs. Ceux que l'on pourrait qualifier de « musiciens généralistes », par opposition à leurs congénères qui se focalisent sur un genre précis, s'insèrent aisément, grâce à des titres soigneusement choisis, dans les nombreuses plages thématiques dont l'atmosphère crée l'unité. La multitude des « petits chefs-d'œuvre » dont disposent les programmateurs des années trente permet d'alimenter des programmes multicolores tout en les lestant de valeurs indiscutables sur le plan de la légitimité culturelle. Mais ce n'est sans doute pas tant par exigence intellectuelle que pour leur inépuisable variété musicale que les stations diffusent des morceaux majoritairement apparentés à une écriture tonale. En outre, on peut souligner la relative parenté qui existe, en cette première moitié de la décennie, entre la programmation d'un grand poste à rayonnement national et celle, plus artisanale, d'une petite station privée. Sur cette dernière, on observe cependant un fléchissement des programmes de musique savante, fléchissement que confirme, dans une moindre mesure, la typologie quantifiée des auteurs[23].

Deux tendances s'opposent quand on rapproche les données chiffrées sur les programmes, les interprètes et les auteurs des deux stations. Sur Radio-Paris, la musique savante prédomine[24]. Principalement transmise par le biais des émissions produites en studio, son importance dépasse largement celle des catégories de « musique de divertissement » (le plus souvent enregistrées), et de « musique intermédiaire ». C'est en studio que les orchestres

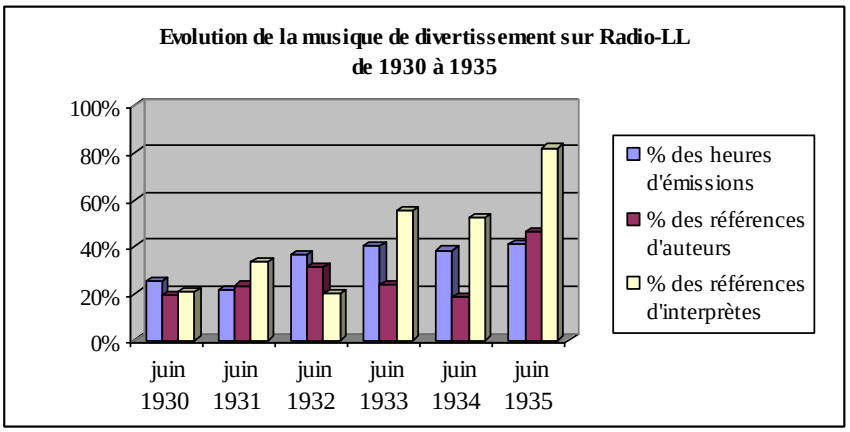
[22] *Musique et Radio dans la France des années trente*, « Des programmes privilégiant l'éclectisme », p. 25-52.
[23] *Ibid*., « Une myriade d'auteurs », p. 53-82.
[24] *Cf*. le graphique « évolution de la musique savante sur Radio-Paris de 1930 à 1935 ».

IREMUS
institut de recherche en musicologie

de station mixent, comme pour imiter les émissions de mélanges de disques, des musiques symphoniques et des variétés à chanter ou à danser.



En l'absence d'un tel espace médian sur Radio-LL, les émissions sont plus homogènes et segmentées. Le micro est le principal vecteur de la musique de divertissement qui prend insensiblement l'ascendant sur la musique savante, surtout véhiculée, en fin de période, par des programmes de disques[25].



DES DIVERGENCES DE POINTS DE VUE ET D'INTÉRET

Si l'on globalise les discours qui concernent plus directement la question musicale, on peut souligner l'action d'une minorité aux commandes, intellectuellement exigeante, sensible à la musique savante, à l'art radiophonique et mue, semble-t-il, par le projet d'acculturation musicale des masses. Ceux que d'aucuns qualifient d'élites s'opposent à une majorité d'auditeurs, qui est, sinon grandissante, en tout cas composée d'usagers fort critiques et de moins en moins réservés quant à l'expression de leurs (dé)goûts. Bien que reconnaissant le bien-fondé de l'utilisation du média à des fins pédagogiques, ils n'en rejettent pas moins ce principe aux heures où ils l'écoutent ! Un peu plus chaque année, les témoignages s'agrègent pour dénoncer une saturation de « grande musique ».

[25] *Cf.* le graphique « évolution de la musique de divertissement sur Radio-LL de 1930 à 1935 » et le chapitre concernant les interprètes programmés à cette période : « la forte valeur identitaire des musiciens de stations ».

IREMUS
institut de recherche en musicologie

Il semble pourtant que les programmateurs, qui cheminent prudemment contre vents et marées, ne s'y prennent pas si mal, compte tenu des moyens qui sont les leurs. Alors que la conjoncture économique n'est pas favorable, la radio tente de ménager tous les publics, sans l'aide (et c'est un euphémisme !) de ses alliés potentiels : les industriels du disque, les scènes lyriques subventionnées, les artistes musiciens[26]. Par ailleurs, il est sans doute peu vraisemblable que la forte programmation de musique savante relève seulement d'une intention d'acculturation des masses. La diffusion d'une symphonie de Beethoven, que certains auditeurs percevront comme un cours de musique ennuyeux, n'en est pas moins vécue comme un divertissement par une autre catégorie de public. Sans véritable cahier des charges, la radio évolue lentement sur les fondements de sa prime jeunesse. Ce n'est que très progressivement qu'elle se libère des auditions de musique de chambre, des concerts « type 1926 », tels que les désigne dans *La Parole libre TSF* un auditeur désabusé[27]. Aux toutes premières heures de la radiodiffusion, cette profusion de spectacles traditionnels n'était guère étonnante, puisque l'audience moyenne était celle d'une « bourgeoisie » éduquée aux valeurs du grand art musical. C'est de moins en moins le cas à mesure que l'on avance dans la décennie. Quant au clivage public / privé, l'observation des discours par l'interrogation de la presse radiophonique confirme ce que laisse apparaître l'outillage quantitatif. Partant, quelle que soit la sensibilité de l'organe de presse, les acteurs s'expriment plus volontiers, avant 1935, sur « la Radio » au sens large que sur l'altérité de deux modèles distincts.

1936-1939 : DES SIMILITUDES SUR LE FOND ET DES DISSEMBLANCES SUR LA FORME

L'interférence de plusieurs facteurs d'évolution bouscule, au cours de la seconde moitié de la décennie, les programmes de la radio française. La baisse de fréquentation des auditeurs du réseau national ne laisse pas indifférents les gouvernants successifs. Malgré un insidieux renforcement de son immixtion dans l'organisation des programmes et malgré l'élargissement, par la complémentarité de ses ressources territoriales, de son offre artistique, la puissance publique ne parvient pas à retenir la fuite de son auditoire vers les postes privés. Répondant aux aspirations des auditeurs, les postes privés imaginent des façons nouvelles de concevoir et de faire de la radio. Composés par des distributeurs de publicité en fonction des penchants de la multitude, leurs programmes sont conformes aux préférences qu'ils lui supposent. Face à la présentation pesante, à la routine administrative et à l'incessante pression des pouvoirs politiques, les stations privées jouent sur le terrain de la distraction, de la fantaisie, de l'imagination. Les auditeurs, qui sont chaque année plus nombreux, les préfèrent aux postes d'État parce qu'elles sont plus intéressantes, plus jeunes, plus actives et plus gaies.

[26] Au début de la décennie, tous ces acteurs, voyant en la radio davantage un rival potentiel qu'un possible partenaire ne cessent de lui causer des torts.

[27] *La Parole libre TSF* n°115 du 13 juillet 1930, p. 2, article intitulé « La composition des programmes » : l'intéressé dénonce l' « alternance chant, solo de piano, adagio pour violoncelle avec sonate pour violon »

IREMUS
institut de recherche en musicologie

UN AUDITOIRE À ACCULTURER

L'examen de quelques-un des discours des décideurs est significatif : qu'ils agissent en faveur du réseau des stations publiques ou qu'ils œuvrent pour le grand poste privé, les personnalités qui sont aux commandes des programmes ont des conceptions finalement convergentes. Face à l'ennui qu'inspirent aux auditeurs des expressions qui leur sont étrangères, et dont ils sont apparemment saturés, il n'y a guère d'autre solution que d'avancer masqué et de les acculturer à leur insu. Le projet consiste finalement à infiltrer la culture (ou non-culture ?) des sans-filistes, avec précaution et dans des situations qui ne s'apparentent pas, à leurs yeux, à un champ éducatif (musiques légères, musiques reconnues, courtes séquences). Communément, ces responsables estiment que l'assimilation de musiques étrangères à leur culture ne peut se faire que par la capitalisation progressive d'un minimum de valeurs « moyennes ». Côté réseau public, Désiré-Émile Inghelbrecht, le responsable de la « haute surveillance des programmes de Paris-PTT » et de l'organisation artistique des émissions fédérales, explique qu' « il ne faut pas choquer par de la trop belle musique ; abandonner les cimes aux alpinistes et nous contenter d'amener la masse à mi-côte »[28]. Côté réseau privé, Jean Guignebert, le rédacteur en chef de « La voix de Paris » sur Radio-Cité, parle d'imprégner les intelligences à leur insu :

> *« Certes la musique légère n'apportera pas au cerveau un enrichissement considérable, mais elle étendra les connaissances, affinera tant soit peu la sensibilité, préparera les voies à l'audition de musique plus profonde.*[29] *»*

À les croire l'un et l'autre, l'obstruction que font les auditeurs à toute « tentative » d'acculturation est le fait principal de leur incapacité à décoder ces musiques compliquées. Si les constats et les positions de ces dirigeants sont assez comparables, diffèrent pourtant les modes d'action et les résultats, au moins en termes d'opinions, de leurs politiques respectives.

RADIO-PARIS OU L'ACCULTURATION PAR LA MIXITÉ MUSICALE DES CONCERTS

Dès les premières années de la décennie, Radio-Paris, sans faire figure d'exception, inondait ses auditeurs de programmes musicaux hétérogènes. Le projet consistait à s'immiscer dans les habitudes auditives des sans-filistes. Dans un article intitulé « Pour l'éducation musicale des masses », le chroniqueur Paul Dermée avait interprété ce choix des programmateurs comme une volonté de ne pas faire trop didactique, trop austère. La diversité, la variété des musiques, est donc perçue par les acteurs de la radiophonie comme synonyme de divertissement. D'après cet observateur, les épouvantables amalgames qui résultent de cette conception réduisent la portée éducative du média. Il admet pourtant qu'en l'état ces programmes bigarrés n'en ont pas moins permis à bon nombre des usagers de s'accoutumer à certains des plus grands auteurs et à leurs œuvres[30]. En juin 1939, on relève toujours sur

[28] *TSF Programmes* n°202 du 29 juillet 1934, p. 45 : « Quelques instants avec D.-E. Inghelbrecht », par Pierre Keszler

[29] *Ici…Radio-Cité* n°10 du 12 mars 1938, p. 6 : « La boîte aux lettres ».

[30] *La parole libre TSF* n°181 du 18 octobre 1931, p. 3 : « Pour l'éducation musicale des masses » par Paul Dermée

IREMUS institut de recherche en musicologie

Radio-Paris, devenu le Poste national, pléthore de « concerts variés », d'émissions titrées « musique légère », de séquences de « disques de musique légère et variée ». Conduit sous la baguette de François Gras, le concert du dimanche 4 juin 1939 illustre à la fois la relative légitimité de tels assaisonnements mais aussi les contestations qu'ils inspirent. Pour ce début d'après-midi dominical, le journal *Le Petit Radio* annonce :

> *« Concert, direction Fr. Gras : Old Nick (Tzipine) ; La pie voleuse, ouverture (Rossini) ; La Housarde (Ganne) ; Blanche Neige et les sept nains, sélection (Churchill) ; Yvonette (Jeanjean) ; En relisant vos lettres (Masson-Kick) ; Saltarelle (Gounod) ; The Donkey Serenade (Friml) ; Boublichka (Némo et Mills) ; Jubilée Stamp (Ellington) ».*

On voit bien que cette composition de concert a pour dominante la musique symphonique légère. Par des voisinages esthétiques, toutes les pièces qui ne sont pas véritablement « de genre » peuvent s'apparenter à une forme, somme toute, légère de musique, une musique « moyenne » que l'on pourrait rapprocher de la « mi-pente » dont parlait Inghelbrecht. Pourtant, prises séparément, certaines de ces œuvres se trouvent, du point de vue de l'écriture, particulièrement distantes. Il est aujourd'hui bien difficile d'établir un lien entre le swing d'Ellington et les « romances exquises » de Gounod, entre la fluidité thématique de *La Pie voleuse* et les mélodies simples de *Blanche Neige et les sept nains*, conçues pour être mémorisées et fredonnées. C'est pourtant ce que font les programmateurs de Radio-Paris, au moyen de ces brochettes de musique « légère et variée » dont l'idée d'une esthétique que l'on pourrait qualifier de « relativement savante mais encore facile » favorise les changements de paysages sonores, les glissements d'un style à un autre.

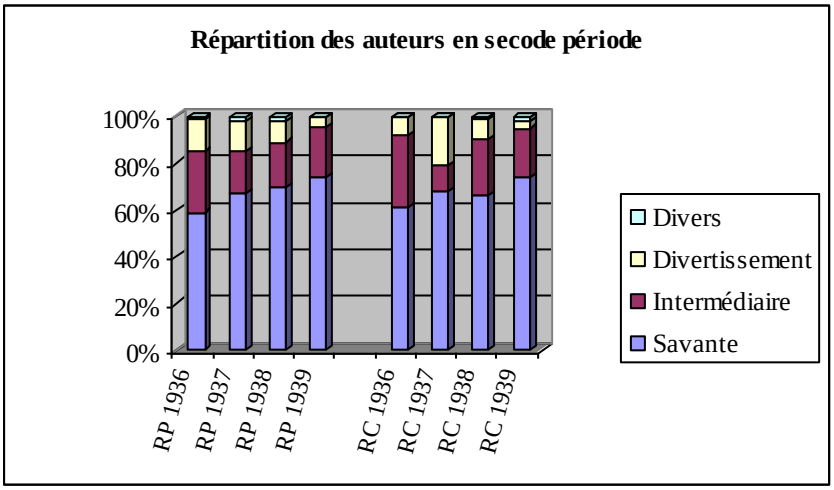
Sur Radio-Cité, la musique classique est loin d'être délaissée, comme en témoigne la forte proportion des auteurs de cette catégorie[31]. Mais la recette est très différente.

DE PETITES CAPSULES MUSICALES HOMOGÈNES ET ATTRAYANTES SUR RADIO-CITÉ

Radio-Cité s'adresse à un public sans doute plus populaire que celui de Radio-Paris. Sans faire de distinction péjorative, sans placer un genre au-dessus d'un autre, la station entend proposer à ses auditeurs ce que chacun des genres et des styles possède de meilleur. À côté des vedettes du dancing, de la chanson et des variétés de music-hall, sont donc régulièrement programmés à l'antenne des artistes aux esthétiques plus savantes, tels l'organiste Charles Tournemire, la cantatrice Lucienne Astruc et le pianiste Walter Joseph. Ces deux derniers se produisent régulièrement en sonate dans les « Vendredis musicaux de Radio-Cité » (à 15h30) ». Qu'ils donnent une « leçon » acidulée de quelques extraits musicaux, où qu'ils évoluent en tant qu'interprètes, les représentants de ces genres multiples ne restent guère longtemps au micro, mais ils y reviennent souvent. Ces courtes séquences musicales paraissent d'autant moins répétitives qu'elles s'inscrivent dans des grilles sans cesse renouvelées.

[31] *Cf.* le graphique « répartition des auteurs en seconde période ».

IRCMUS
institut de recherche en musicologie



Instaurée dès 1938, une émission quotidienne met à l'honneur le grand art musical, par le biais d'enregistrements de référence. D'une durée d'environ vingt minutes, ce rendez-vous des mélomanes introduit, vers 18h30, les émissions de la soirée. On peut citer, à titre d'exemple, le programme de la semaine du 4 juin 1939 que le journal de la station publie dans un encadré titré « Le " moment musical " de Radio-Cité » :

> *« Dimanche à 18h17 – Debussy : Sonate pour flûte, alto et harpe.*
> *Lundi à 18h25 – J.-S. Bach : Cantate, par les chœurs et orchestre de la Société Bach.*
> *Mardi à 18h25 – Vaughan Williams : Sérénade à la Musique, solistes et orchestre sous la direction de Sir Henry Wood.*
> *Mercredi à 18h45 – Liszt : Légende de Saint François de Paul marchant sur les flots, Valse oubliée, La Campanella.*
> *Jeudi à 18h22 – Berlioz : La Damnation de Faust (extraits) avec Charles Panzéra, José de Trévi et M. Berthon.*
> *Vendredi à 18h23 – Chausson : Le Roi Artus, avec Endrèze et Poème pour violon et orchestre, avec Yehudi Menuhin.*
> *Samedi à 18h17 – Florent Schmitt : Suite en Rocaille, par le Quintette Instrumental de Paris.*[32] »

En 1939, le tout jeune orchestre philharmonique de Paris devient un habitué du studio de la rue de Washington. Cet ensemble produit, en exclusivité pour Radio-Cité, de prestigieux concerts, à l'image du « 8ème concert de Gala par l'Orchestre Philharmonique de Paris [donné le 4 juin] sous la direction et avec le concours de Jacques Thibaud.[33] »

La mise au grand jour de la radiophonie musicale des années trente au travers de deux modèles de postes émetteurs corrobore les hypothèses que quelques travaux pionniers permettaient de fonder : la satisfaction, par les postes privés très écoutés, d'une demande de distractions musicales contre une offre obstinément culturelle, incarnée par un réseau public en quête d'auditeurs. Toutefois, en examinant les aspects les plus caractéristiques de chacune des deux conceptions du média, comme les liens étroits entre musique et patronage

[32] *Ici…Radio-Cité* n°74 du 2 juin 1939, p. 2.
[33] Cet artiste de renom a célébré quelques temps auparavant l'inauguration du nouveau studio [*Ici…Radio-Cité* n°69 du 5 mai 1939, p. 6 : « La brillante inauguration du studio Washington »].

IREMUS
institut de recherche en musicologie

publicitaire, comme la saisie du micro par les « amateurs », comme l'émergence des émissions didactiques, on perçoit, au contraire, des rapprochements jusque-là insoupçonnés. Ce sont surtout des similitudes, un air de famille, qui constituent la substance même de la radiophonie musicale de la décennie. Partagés entre leurs convictions et la conservation d'une audience, les postes émetteurs tâtonnent, cherchent, trouvent, inventent et se parodient réciproquement. Généralistes de fait, ils sont confrontés aux antagonismes de leurs auditeurs, cette masse invisible et pourtant « bruyante ». On peut désormais authentifier la spécificité de la radiophonie musicale des années trente par cette étrange dichotomie : l'omniprésence de la chansonnette et la prégnance de la musique savante. Mais cette radiophonie, pour caractéristique qu'elle soit, installe l'intégralité des paradigmes de la radio moderne. En tentant de concilier le général et le particulier, le savant et le populaire, le loisir et l'éducatif, les concepteurs de programmes inaugurent et mettent à l'épreuve des récepteurs tous les formats et schémas des médias audiovisuels d'aujourd'hui.