

POLITIQUE, CULTURE
ET **RADIO**
DANS LE MONDE FRANCOPHONE

Sous la direction d'Alain Clavier et Nelly Valsangiacomo

GRHIC

Antipodes

**POLITIQUE, CULTURE ET RADIO
DANS LE MONDE FRANCOPHONE
LE RÔLE DES INTELLECTUEL·LE·S**

REMERCIEMENTS

Cette publication a reçu le soutien de la Radio Télévision Suisse et de la Section d'histoire de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne.



MISE EN PAGE

Fanny Tinner | chezfanny.ch

CORRECTION

Evelyne Brun

IMAGE DE COUVERTURE

© Big_Ryan

LIENS VERS DES DOCUMENTS AUDIO ET VIDÉO

Vous trouverez dans ce livre des liens vers des documents audio et vidéo. Ces liens seront également déposés et rejoints par d'autres sur les sites de la maison d'édition et de l'Université de Lausanne, Pôle de recherche audiovisuel du contemporain (HAC) de la Faculté des lettres.

Page du livre sur le site des Éditions Antipodes :
[<http://tinyurl.com/yajodspc>]



Page consacrée à la radio et à la culture, sur le site de l'Université de Lausanne :
[<http://www.unil.ch/hist/hac/radio-et-culture>]



© 2018, Éditions Antipodes
École-de-Commerce 3, 1004 Lausanne, Suisse
www.antipodes.ch – editions@antipodes.ch
ISBN : 978-2-88901-995-3 (version en pdf)

Sous la direction d'Alain Clavier et de Nelly Valsangiacomo

**POLITIQUE, CULTURE ET RADIO
DANS LE MONDE FRANCOPHONE
LE RÔLE DES INTELLECTUEL·LE·S**

Éditions Antipodes || Collection GRHIC

LE RÔLE INTELLECTUEL SUR LES ONDES¹

NELLY VALSANGIACOMO

Figure dominante du monde culturel des dernières décennies, l'intellectuel·le de médias, ou en termes parfois plus polémiques l'intellectuel·le médiatique², semble souvent souffrir d'une très mauvaise réputation. À raison, si on s'en tient à l'image donnée pour la France par Pierre Bourdieu, Jacques Bouveresse ou Jean-Claude Milner, qui ont décrit l'arrivée d'un intellectuel trop déférent envers toutes formes de pouvoir (que cela soit étatique ou médiatique) et acritique envers le « sens commun » et les idées reçues.

Toutefois, avant de devenir « médiatiques », les intellectuel·le-s ont entretenu une longue relation avec les médias, faite d'amour et de scepticisme, qui se reconfigure continuellement tout au long du XX^e siècle. Cette relation compliquée concerne aussi la radio. Depuis ses débuts, elle peut compter sur la présence active, à plusieurs niveaux, d'hommes et de femmes de lettres et d'universitaires³. De la réflexion sur le média même en passant par la création, la médiation, la vulgarisation et la prise de position pour en arriver à l'animation, leur présence constante et variée mériterait d'être interrogée, tant sur la posture que sur les genres investis, qui dépassent largement le cadre des émissions dites « culturelles ».

1. Issu d'une collaboration entre le Groupe de recherche en histoire intellectuelle contemporaine (GRHIC), qui a son siège à l'Université de Fribourg, et le « Pôle d'histoire audiovisuelle du contemporain » de l'Université de Lausanne (HAC), cet ouvrage se propose de prolonger les réflexions surgies lors d'un colloque organisé à l'Université de Lausanne en 2015, consacré aux interactions entre les intellectuels et les intellectuelles et la radio dans l'espace francophone.

2. Sur ces deux définitions, voir l'introduction de Philippe Riutort in David Buxton, Francis James (éds), *Les intellectuels de médias en France*, Paris : L'Harmattan, 2005.

3. Les recherches semblent montrer une plus forte participation des intellectuels à la formation de la radio par rapport au début de la télévision.

Dans cette perspective, la définition de la notion d'intellectuel proposée par David Buxton – « Les intellectuels n'étant pas une classe ou une catégorie sociale objectivement définissable, toute tentative de définition devient fonctionnelle ou normative, voire les deux »⁴ – paraît particulièrement opératoire. En d'autres termes, il ne s'agit pas tant de considérer l'intellectuel comme une catégorie homogène et délimitée, que de vérifier qui, parmi les gens de culture, assume ce rôle dans un contexte précis et comment la figure de l'intellectuel·le se décline du point de vue médiatique.

PARLER AU MICRO

Si les recherches sur la radio ont été un peu négligées pendant quelque temps en faveur de la télévision, ce média retient de plus en plus l'attention des chercheur·e·s, qui ont commencé à introduire la radio et les sources sonores dans leurs analyses⁵. Cette sensibilité nouvelle à ce type de documents est aussi en lien avec le souci grandissant accordé à la sauvegarde et à l'accessibilité des archives radiophoniques dans de nombreux pays occidentaux⁶.

Les recherches ont bien montré que l'intellectuel·le est présent·e depuis le début aux micros de la radio⁷. De précieux travaux ont été menés sur des intellectuel·le·s particulièrement reconnu·e·s, ou des figures individualisées; ils ont aussi pris la forme de réflexions plus générales sur le rôle des écrivains et, plus accessoirement, des écrivaines⁸. Ce déséquilibre ne semble pas être dû au hasard, puisque la radio, tout en offrant depuis ses débuts des espaces de parole spé-

4. David Buxton, « Un problème de définition », in *Les intellectuels de médias en France*, *op. cit.*, p. 14.

5. Un nouvel élan est visible depuis quelques années, en lien avec le développement des *Sounds studies*, dont le livre de Jonathan Sterne, *Une histoire de la modernité sonore*, Paris: La Découverte, 2015 (2003 pour la version originale en anglais), fait figure de référence. La récente parution d'un manuel sur l'analyse de la radio est également significative de ce mouvement: Frédéric Antoine (éd.), *Analyser la radio. Méthodes et mises en pratique*, Bruxelles: De Boeck, 2016.

6. Pour le cas suisse, Olivier Pradervand et François Vallotton, « Le patrimoine audiovisuel en Suisse: genèse, ressources, reconfigurations », *Sociétés et représentations*, 2013/1, n° 35, pp. 27-39.

7. Voir par exemple Hélène Eck, « Médias audiovisuels et intellectuels », in Michel Leymarie, Jean-François Sirinelli (éds), *L'histoire des intellectuels aujourd'hui*, Paris: PUF, 2003, pp. 201-226.

8. Dans le cadre français, on ne manquera pas de rappeler les recherches menées ou éditées durant ces deux dernières décennies par Pierre-Marie Héron. Pour la Suisse, pour une première tentative d'analyse de la participation des intellectuel·le·s à la radio, à travers le cas de la Radio suisse de langue italienne, voir Nelly Valsangiacomo, *Dietro al microfono. Intellettuali italiani alla Radio svizzera (1930-1980)*, Bellinzona: 2015 (ouvrage disponible en Open Access).

cifiques aux femmes de culture, semble souvent reproduire sur plusieurs plans la vision genrée des dynamiques de pouvoir du monde culturel. Enfin, d'autres études ont privilégié l'approche monographique, en décortiquant des émissions ou des genres spécifiques en lien avec le domaine culturel.

Cet ouvrage s'inscrit donc dans le sillage des réflexions menées ces dernières années, tout en essayant de l'élargir au monde francophone, avec des ouvertures non seulement sur l'Europe, mais aussi sur l'Afrique et le Canada. Quelles sont les positions des femmes et des hommes de culture sur et dans la radio, dans les différents contextes étudiés? Comment leur posture intellectuelle s'exprime-t-elle? Quelle est l'évolution de l'influence réciproque entre ces acteurs et le vecteur radiophonique durant une période qui couvre presque un siècle? Et cela dans des champs politiques et culturels qui, bien que réunis par une langue commune, n'en présentent pas moins de grandes diversités et d'importants décalages temporels.

Les articles qui suivent s'interrogent sur ces aspects, en abordant la parole sur la radio et à la radio, en réfléchissant sur les retombées symboliques de la participation à ce média, sur l'introduction de la fréquentation radiophonique dans les activités professionnelles, sur le média radio en tant que moyen d'engagement ou de militance. France, Suisse et Belgique sont abordées sous des angles différents et montrent la densité de ce sujet; deux contributions sur le Québec permettent de fructueuses comparaisons entre l'univers radiophonique européen et d'outre-Atlantique; enfin une double ouverture sur l'Afrique offre un précieux aperçu du vaste monde de la radiophonie dans ce continent⁹.

PORTE-VOIX POUR CHANGER LA SOCIÉTÉ

Comme on vient de l'évoquer, séduction et danger sont au cœur des premières réflexions sur la radio par les intellectuel·le·s dans le monde occidental dès les années 1930¹⁰.

9. Les études des médias africains, ainsi que des médias occidentaux par rapport à l'Afrique, se sont largement développées ces dernières années. L'importance de la radio en Afrique et de la participation des gens de culture à ce média mérite de larges approfondissements, dans un cadre comparatif, sans tomber dans une analyse « par analogie ». Sur ce danger: Sylvie Capitant, « La radio en Afrique de l'Ouest, un « média carrefour » sous-estimé? L'exemple du Burkina Faso », *Réseaux*, 2008/4, n° 150, pp. 189-217.

10. Par exemple, R. Grandi (éd.), *Il pensiero e la radio: cento anni di radio. Un'antologia di scritti classici*, Milan: Lupetti, 1995.

Séduction pour un média perçu par certains et certaines comme un puissant vecteur de communication et un porte-voix du monde intellectuel, par d'autres comme un moyen extraordinaire de démocratiser la culture, pour autant que l'on fasse agir et que l'on mette en relation les auditeurs, comme le théorisait Bertolt Brecht dans les années 1920¹¹. Assez vite les espaces d'une liberté nouvelle et différente, envisagés plus qu'expérimentés, se rétrécissent ; on retrouvera cet élan par la suite dans le cadre de l'élaboration des « radios libres ».

Ce média est aussi perçu comme un nouveau moyen d'expression artistique : Rudolf Arnheim, fasciné par la matérialité du son, et encore plus les Futuristes¹² proposent, à l'excès, une vision de la radio où le son devient plus important que sa signification.

En tous les cas, la participation des gens de culture à l'élaboration de nouveaux genres radiophoniques et, vice-versa, l'influence du média radio et de son oralité¹³ sur les formes de la production culturelle et intellectuelle sont fortes depuis le début, même s'il faut faire face à des limites. En effet, quelle que soit l'influence étatique sur la politique culturelle radiophonique¹⁴ des différents pays, la radio, encadrée par des règles de politique culturelle d'un côté et des contraintes commerciales de l'autre, redéfinit assez vite sa vocation et se transforme en médium d'une culture reconnue¹⁵, voire même, pendant certaines périodes historiques, d'une idéologie dominante.

« UNE MACHINE À DÉCERVELER LES MASSES »

La perception du danger se situe entre la méfiance d'une civilisation mécanique, dont la radio ferait partie en tant que « machine »,

11. Bertolt Brecht, *Théorie de la radio*, in *Écrits sur la littérature et l'art 1* (Éditions de Larche, 1970). Dieter Wöhrle, *Bertolt Brechts medienästhetische Versuche*, Cologne: Prometh, 1988, pp. 45-60.

12. Voir par exemple Rudolf Arnheim, *Radio* (trad. Lambert Barthélémy et Gilles Moutot), Paris: Van Dieren éditeur, 2005; *Ancora sul Futurismo. Tra folgoranti intuizioni e occasioni mancate*, in *Speciale futurismo*, A. Ottieri (éd.), « Sinestésie », a. VIII, 2010, pp. 7-14.

13. Le rôle fondamental, mais longtemps négligé, de l'oralité dans le monde intellectuel nous paraît très pertinent dans l'analyse du rapport entre radio et intellectuel-le-s. Voir Françoise Waquet, *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris: Albin Michel, 2003, ainsi qu'Alain Clavier, François Vallotton (éds), *Devant le verre d'eau. Regards croisés sur la conférence comme vecteur de la vie intellectuelle (1880-1950)*, Lausanne: Antipodes, 2007.

14. Sur les différents modèles de service public, voir, entre autres, Michael Tracey, *The Decline and Fall of Public Service Broadcasting*, Oxford: Clarendon, 1998.

15. Cécile Méadel, « Les chambres d'écho. Les intellectuels et la radio », in Michel Winock (éd.), *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris: Seuil, 2009 (1996), p. 1147.

et la théorisation des effets néfastes d'une culture de masse, interprétée non comme un partage communautaire d'habitudes culturelles, mais comme un aplatissement de la culture, auquel les nouveaux moyens de communication, dont la radio, apporteront un soutien considérable¹⁶.

Ces réflexions n'empêchent pourtant pas la participation importante et régulière d'intellectuel-le-s à ce nouveau média. Si une partie des hommes et des femmes de culture investissent la radio pour trouver de nouveaux langages, le média devient également un deuxième métier pour celles et ceux qui sont à la constante recherche de sources de revenus complémentaires : c'est le cas par exemple des écrivain-e-s, dans le fil de leur participation à la presse écrite¹⁷.

Le lien entre écriture et radio est par ailleurs plus étroit qu'on ne le pense. Une grande partie de la production radiophonique laisse une trace écrite, comme les articles de cet ouvrage le montrent bien. Certaines interventions radiophoniques renvoient à des textes déjà publiés, tandis que la publication des conférences lues au micro est longtemps une pratique courante, démontrant une fois de plus au passage la fonction ambiguë de l'oralité dans le cadre de la légitimation culturelle. Cette présence va se décliner sur des modes différents selon les périodes et selon les formats radiophoniques proposés. L'évolution du statut radiophonique des intellectuel-le-s est indissociable à la fois du changement de l'évolution stylistique et technique du média et de la mutation de son rôle social dans un espace-temps défini. Grâce aussi à l'évolution technique (pensons par exemple au magnétophone portable ou à l'apport du téléphone aux émissions en direct), la radio développe de nouveaux genres qui permettent de diversifier les interventions de la causerie, à l'entretien, au débat en direct. Par ailleurs, à cause aussi de l'évolution de la culture médiatique, le pouvoir et la réception de l'intervention intellectuelle changent dans le temps. À cela, il faut ajouter la différence du rôle et de la posture intellectuelle que l'on peut retrouver dans les différentes cultures politiques nationales.

16. Pour une synthèse, Jean-Jacques Cheval, Christophe Deleu, Albino Pedroia, « La recherche et la radio », in Frédéric Antoine (éd.), *Analyser la radio, op. cit.*, pp. 24-28. De manière plus générale, voir Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, François Vallotton (éds), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*, Paris : PUF, 2006.

17. Sur ces aspects, Bernard Lahire, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris : La Découverte, 2006.

UNE PARTICIPATION RÉGULIÈRE ET DIFFÉRENCIÉE

Ces nombreuses et précoces imbrications entre radio et intellectuel·le·s qui écrivent pour la radio et qui parlent au micro sont présentées par Marilou Saint-Pierre, Micheline Cambron et Christian Ciocca. Homme de radio lui-même, connaisseur des archives radiophoniques qu'il exploite lors de ses émissions, Ciocca nous offre un vaste panorama historique des différentes postures des gens de culture à la Radio suisse de langue française, la Radio romande (émissions qui sont disponibles sur Internet). Marilou Saint-Pierre choisit une autre focale : celle de la critique journalistique. Comment les chroniques radiophoniques parues dans les années 1930 dans trois journaux montréalais rendent-elles compte d'une éventuelle posture intellectuelle des chroniqueurs, ainsi que du public visé ? Tout en restant dans le Québec des années 1930, Micheline Cambron interroge plutôt les pratiques radiophoniques et le lien entre programmation et posture des intellectuels, notamment à travers le cas de la causerie, parmi les premiers genres investis par les gens de culture.

Son article renvoie aussi à l'aspect genré de l'oralité radiophonique. En effet, l'imbrication entre l'occupation de l'espace public par les femmes et le genre de la voix¹⁸ permet de saisir les enjeux de la présence des écrivaines aux micros. Écrivaines qui, par ailleurs, ont leur mot à dire par rapport à l'oralité radiophonique, comme l'illustre l'intervention de Valérie Cossy sur les romancières Alice Rivaz et Virginia Woolf. Cossy introduit la réflexion sur la radio en tant que nouveau possible moyen d'accès à l'espace public pour les femmes, mais aussi, trop souvent, nouvel obstacle vers une prise de parole, puisque les logiques d'exclusion semblent concerner aussi ce nouveau moyen d'expression. La comparaison internationale et sur différents plans montre toutefois des temporalités diverses et significatives dans l'intégration des femmes dans la programmation qui mériteraient d'ultérieurs approfondissements.

La prise de parole radiophonique peut être étroitement en lien avec le politique, interprété plus largement, mais aussi dans une définition plus ponctuelle. Dans le cadre des émetteurs nationaux ou de service public, la radio a été tout de suite intégrée dans la

18. Saba Bahar, Agnese Fidecaro et Yasmina Foehr-Janssens (éds), « Le genre de la voix », *Equinoxe*, n° 23, 2002.

politique culturelle des États¹⁹. Ce lien, plus ou moins étroit selon les périodes et les pays, a souvent vu la participation active d'intellectuel-le-s. Le cas de la Suisse, à travers le Service suisse d'ondes courtes (SOC) à ses débuts, est ici évoqué par Raphaëlle Ruppen Coutaz. L'auteure se penche sur l'adhésion de certains intellectuels helvétiques à la « Défense nationale spirituelle » pendant la Seconde Guerre mondiale, qu'ils assument en participant aux émissions radiophoniques en tant que porte-parole de la politique gouvernementale dans leurs chroniques journalistiques.

Si la participation radiophonique des intellectuel-le-s dans le cadre des politiques culturelles nous renvoie à une réflexion sur le rôle de « passeurs » des messages gouvernementaux joué par certaines gens de cultures au micro, l'article de Céline Rase pose la question fondamentale du pouvoir des mots, ou de la « croyance dans le pouvoir des mots »²⁰ et donc de la responsabilité des hommes et des femmes de lettres dans les enjeux géopolitiques. Même si des analyses en ce sens ont déjà été menées ponctuellement, une comparaison internationale des interventions des hommes et des femmes de lettres au micro pendant les périodes de crise ou de guerre nous permettrait de mieux comprendre en quoi ces intellectuel-le-s sont socialement représentatifs d'une participation à ce média.

ACCOMPAGNER L'ÉVOLUTION DU MÉDIA

Le rapport entre les intellectuel-le-s et la radio se noue autour d'un format et des contraintes historiquement imposées tant par la technique que par les publics visés. Les changements technologiques (magnétophone, direct, interview téléphonique...) sont ici importants et se répercutent sur la programmation, sur le style et sur l'oralité radiophoniques. De la conférence radiophonique – lue avec componction – à l'interview intimiste, de l'intervention spontanée lors d'une table ronde à l'organisation et à la participation à une émission régulière, de l'éditorialiste radiophonique à l'expert, les rôles dévolus à l'intellectuel, et parfois à l'intellectuelle, sont divers et changeants. Sous différentes formes, ces interventions influencent en retour l'image de ces acteurs et de ces actrices du

19. Pour une réflexion sur la politique culturelle comme catégorie d'intervention publique, voir Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris : Belin, 1999.

20. Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris : Seuil, 2011, p. 7.

micro et l'on peut se demander comment et dans quelle mesure l'expérience radiophonique va entraîner une redéfinition de leurs pratiques culturelles. Par ailleurs, le rapport entre l'intellectuel·le et la radio nécessite le plus souvent la médiation d'un·e journaliste et cette relation se développe elle aussi, passant de la considération distante à la familiarité, qui témoigne d'une évolution des métiers ainsi que d'un rééquilibrage des rôles et des statuts que l'on peut questionner.

Si on met l'accent sur la longue présence au micro des gens de culture, on remarque un premier moment de changement entre une époque de causeries radiophoniques, pendant lesquelles on transmettait son savoir (à l'aide parfois d'une autre voix qui portait le texte), à des moments radiophoniques bien plus articulés, gérés par des journalistes et des organisateurs culturels, durant lesquels les gens de culture sont invités à donner leur opinion ou leur vision de spécialiste. L'évolution entre une fonction de vulgarisateur et de spécialiste à celle de communicateur et de leader d'opinion s'explique bien aussi par le changement de la fonction de la radiophonie entre une culture éducative et une information culturelle.

La programmation évolue et les intellectuel·le·s investissent des plages différentes, presque inattendues, nocturnes par exemple comme le relèvent les contributions de Marine Beccarelli et de Christophe Deleu. Le rapport des intellectuels français avec la radio après le crépuscule nous est présenté par Marine Beccarelli. Deleu se penche sur l'étude de cas de « Les nuits magnétiques » qui, dès la fin des années 1970, a permis aux écrivains de vêtir les habits des gens de radio.

NOUVELLES RADIOS, NOUVELLES POSTURES ?

L'appropriation de genres et de plages horaires différenciés sous-tend également une nouvelle interprétation de la culture et de ses protagonistes. Dès les années 1960, les liens entre culture et actualité se renforcent ; les nouveaux gens de culture (les sociologues ou les sémiologues) interviennent au micro sur les évolutions de la société en assumant pleinement le rôle médiatique ; souvent l'emphase est mise sur le politique comme élément central de la culture, un aspect qui, par la suite, semble intégrer la posture d'un nombre croissant d'intellectuel·le·s des médias. Cette période voit également, à côté d'une féroce critique des médias considérés « domi-

nants», l'apparition des radios libres et des radios militantes, grâce à la relative facilité d'exploitation de la technique radiophonique²¹. Comment les gens de culture ont-ils participé à ce nouveau paysage médiatique qui s'ouvre dès la période des mouvements sociaux des années 1970 et comment participent-ils à la défense de ces espaces d'action radiophonique qui se redéfinissent et se rétrécissent confrontés aux radios commerciales? Félix Patières nous offre un aperçu sociologique des intellectuel-le-s qui soutiennent une de ces radios dans les années 1980: Radio Libertaire.

Cet article pose aussi la question de la place de l'engagement, voire du militantisme, intellectuel²² dans les radios dites nationales et plus généralement du positionnement de la radio dans les modes d'interventions politiques des intellectuel-le-s. Dans son introduction à l'ouvrage *Des intellectuels et du pouvoir*, Edward W. Said rappelle tout d'abord le poids symbolique de la participation des intellectuel-le-s sur les ondes: cela fut son expérience lors de sa participation contestée en 1993 aux conférences Reith organisées par Bertrand Russell sur les ondes de la BBC en 1948. En second lieu, il évoque une expression courante pendant longtemps au Proche-Orient: «Londres a dit ce matin»²³, qui renvoie non seulement à une idée forte de vérité radiophonique (la radio l'a dit!), mais aussi à l'influence que les radios des pays ex-coloniaux ont exercée grâce à la coopération radiophonique. C'est le cas présenté ici par Jonathan Landau, qui interroge la décennale émission *Mémoire d'un continent* (Radio France Internationale) et ces animateurs, ainsi que les experts qui y participent dans l'optique d'interroger les relations franco-africaines, à travers leurs interventions.

UNE DIVERSITÉ À QUESTIONNER

L'articulation entre contextes social et politique dans lesquels baignent les hommes et les femmes de culture est déterminante pour comprendre leur participation au média et leur posture. Travailler

21. Sur l'exploitation des techniques radiophoniques dans le cadre du militantisme, voir Françoise Blum (éd.), *Des radios de lutte à internet. Militantismes médiatiques et numériques*, Paris: Publications de la Sorbonne, 2012.

22. Sur ces aspects, voir aussi Daniel Mouchard, «Intellectuel spécifique», in Olivier Filleule, Liliane Mathieu, Cécile Péchu (éds), *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris: Presses de Sciences Po, 2009, pp. 307-312; Gisèle Sapiro, «Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2009/1, pp. 8-31 et 176-177.

23. Edward W. Said, *Des intellectuels et du Pouvoir*, Paris: Seuil, 1996, pp. 9-10.

sur la littérature africaine, comme le propose Christine Lequellec Cottier, permet d'accéder au point de vue des intellectuels africains sur leur représentation du rôle de la radio dans la critique des régimes postcoloniaux, en déconstruisant ainsi une vision parfois trop occidentale de la radiophonie africaine.

En conclusion, interroger la présence, le rôle et la posture des intellectuel-le-s dans le monde radiophonique revient à interroger les mutations de ce groupe magmatique, les enjeux de leur participation aux médias, mais aussi à se pencher sur l'évolution de ce média, des métiers qui l'accompagnent, des organisateurs et des animateurs, en premier lieu les journalistes. Comment cette évolution influe-t-elle sur la posture des intellectuel-le-s et sur leur production? Comment les exigences et les pratique des uns et de l'autre s'articulent-elles? Comment le régime de l'oralité radiophonique a-t-il contribué à la circulation du savoir? Existe-t-il une circulation entre les différentes radios de ces hommes et ces femmes de culture²⁴? Tant de questions qui ouvrent à bien d'autres recherches.

24. Voir par exemple les analyses sur la présence/absence d'un « espace intellectuel international » proposé dans l'ouvrage collectif, Gisèle Sapiro (éd.), *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation. XIX^e-XXI^e siècle*, Paris : La Découverte, 2009.

LES INTELLECTUELS DES ONDES ROMANDES: DU SACRE D'HIER À L'ALIBI D'AUJOURD'HUI

CHRISTIAN CIOCCA

Si la T.S.F. (Télégraphie Sans Fil) est apparue au début des années 1920, les intellectuels, les porte-parole au sens large d'une élite culturelle, s'y sont exprimés dès la décennie suivante, lors d'entretiens ou de causeries-auditions, comme on dénommait jadis les conférences radiophoniques. Ces intellectuels semblent avoir bénéficié alors d'une place enviable aux côtés d'autres intervenants. Pourtant, en Suisse, dans les années 1930, cette prise de parole paraît plus restreinte qu'on ne pourrait le penser et ce, en raison des décisions arrêtées par les autorités.

A contrario, on observe, des années 1950 aux années 1980, un «sacre» des gens de culture, mettons, au sens vague, des intellectuels, alors que leur rôle dans les émissions d'aujourd'hui me paraît moins clair, tirant vers l'indifférenciation des genres, entre propos d'experts et tirades divertissantes, tirades qui passeraient volontiers pour un alibi culturel dans un univers médiatique nettement moins érudit qu'auparavant.

Cela dit, comment ne pas être surpris à la lecture d'un article dans l'hebdomadaire *Le Radio. Journal des amateurs de T.S.F. organe officiel de la Société romande de radiophonie*, en date du 6 janvier 1928:

Ramon Gomez de la Serna est un jeune écrivain espagnol de la plus vive originalité et du plus grand talent. Il parle chaque semaine au micro de la station de Madrid et donne à la revue *Ondas* des chroniques de radio-humour. Il insiste, dans une de ses chroniques, sur la nécessité pour celui qui parle au micro de **voir** le public auquel il s'adresse. Mais tous les conférenciers, tous les interprètes n'ont pas la riche imagination qu'il faut pour évoquer leur vaste public invisible. Alors, suggère Gomez de la Serna, recourons à

une ruse. « Peignons en trompe l'œil, sur la paroi qui s'étend nue et désolée derrière le micro, un public compact, des milliers de têtes de spectateurs avides, animés par les émotions les plus diverses et s'étagant jusqu'au plafond, comme dans une immense salle. » Ainsi serait créée la présence réelle du public, si nécessaire pour animer le jeu de celui qui parle ou qui interprète devant le micro. Les humoristes lancèrent souvent des idées fécondes. Celle-ci nous semble être du nombre.

Savoir capter son public, par la ruse, tel que souligné, semble avoir été une très ancienne préoccupation des gens d'antenne. Une préoccupation qui aurait pu saisir les intellectuels en recherche d'influence, mais il est douteux que cette élite n'en ait alors exprimé le besoin face au nouveau média qu'était la T.S.F.

En date du 20 juillet 1928, *Le Radio* citait dans un programme vespéral la lecture d'une page de Charles Ferdinand Ramuz sur le Valais, première mention jamais imprimée, semble-t-il, sur l'écrivain vaudois pour la T.S.F. Ramuz, qu'en un raccourci peut-être discutable, je présenterai volontiers comme le parangon de l'homme de lettres en passe d'être médiatisé en dehors de la presse en Suisse romande.

À ce stade, permettez-moi un bref rappel historique du lancement de la radio en Suisse romande qui n'est pas sans rapport avec ce rôle culturel joué par les intellectuels.

HISTORIQUE DE LA RADIODIFFUSION EN SUISSE ROMANDE

Le 26 octobre 1922 débutait officiellement la mise en service de l'émetteur du Champ-de-l'Air à Lausanne. La première émission de Radio-Genève fut diffusée, quant à elle, le 14 juillet 1925, date de son lancement officiel après des tâtonnements dignes du bricolage des passionnés des postes à galène. C'est une période de turbulence pour la radio en Suisse, entre initiatives privées et conception publique du nouveau média, conception qui s'imposera par consensus auprès des directeurs des cinq stations suisses: Berne, Zurich, Bâle, Lausanne et Genève, après qu'Eduard Günther, directeur de Radio-Zürich, a défendu un « service à la population » sur le modèle de la B.B.C., c'est-à-dire des programmes non soumis à la logique de l'économie de marché, comme cela est apparu dès 1920 aux États-Unis avec les premières stations commerciales.

Le 21 mars 1931, les autorités fédérales octroyaient une concession à la Société suisse de radiodiffusion, S.S.R., aujourd'hui encore l'organisation faîtière en matière de programmes radio, télé et multimédia.

INFORMER, DIVERTIR, INSTRUIRE

Tous les historiens des médias en Europe connaissent la fameuse triade qui a prévalu grâce au développement de ce premier « service à la population » ou « service public » qui se donnait pour mission d'*informer*, de *divertir* et d'*instruire*. Or, par la pression déjà très forte des milieux de la presse écrite, très réticents à l'égard du développement de SSR, les studios suisses vont être frappés par l'interdiction de diffuser des débats à caractère socio-politique et par une interdiction plus drastique encore : la diffusion de leurs propres bulletins d'information qui restera la prérogative de l'Agence télégraphique suisse, l'A.T.S., jusqu'en 1966, selon la volonté des éditeurs de journaux soutenus par les autorités fédérales. Ce contexte éminemment helvétique va conditionner le profil même des intellectuels invités à s'exprimer sur les ondes. En effet, la restriction du périmètre programmatique imposé aux studios obligeait Radio-Lausanne et Radio-Genève à ne proposer que du divertissement, de la variété et de l'éducation. C'est donc dans ce domaine « éducatif » que vont s'exprimer les intellectuels hors de toute portée polémique, *de facto* politique. Dans ces premières années de la radio, jusqu'à l'entrée en guerre de la fin août 1939, il s'est répandu, pourrait-on dire, une sorte de suspension, l'intellectuel apparaissant dans un hors temps, voire un hors cadre. Il est de son époque sans doute, mais ne la dit pas, ne la dénonce pas, ne semble pas s'y impliquer pleinement. Peut-on alors parler d'autocensure ? Ou y voir la mainmise des autorités n'autorisant pas encore la liberté éditoriale des studios ? Ou est-ce plutôt dû au profil des gens de culture invités sur les ondes ?

LE MODÈLE DU PENSEUR LITTÉRAIRE

En Suisse romande, à la suite du lancement des *Cahiers Vaudois* en mars 1914 par Paul Budry et Edmond Gilliard, avec le concours de Charles Ferdinand Ramuz qui proposait dans cette première livraison son grand article « *Raison d'être* », l'intellectuel radiopho-

nique, première manière, a endossé les habits du *penseur littéraire*, apparemment « préposé aux choses vagues », comme l'écrivait Paul Valéry, pour qualifier de façon légèrement suspecte l'écrivain.

Ne doit-on pas reconnaître que ce *penseur littéraire* se trouve bien éloigné du type d'intellectuel auquel nous nous référons de prime abord?

Significativement, dans son *Dictionnaire des Idées*, publié en 2005, l'Encyclopaedia Universalis propose dans son Index une entrée « *Intellectuel* » qui renvoie à l'article d'Olivier Neveux, intitulé « *Littérature engagée* ». D'emblée, l'auteur cite Sartre et son essai *Qu'est-ce que la littérature?* paru en 1948. Je ne vous cacherai pas que cette référence explicite et précisément datée m'arrange pour corriger notre vision plus ou moins implicite de l'intellectuel sur le modèle sartrien.

Quoi qu'on en dise, n'est-ce pas cette figure de l'intellectuel *engagé* qui s'impose encore dans le champ médiatique, qu'on songe il y a peu à Pierre Bourdieu, aujourd'hui à Edgar Morin, Alain Finkielkraut, Régis Debray ou Michel Onfray et, en Suisse romande, naguère, à Denis de Rougemont, plus près de nous à Jean Ziegler comme nous le verrons tout à l'heure? Figure annoncée avant-guerre par celles des voix antifascistes que soutenaient Malraux, Lescure, Breton, le philosophe Alain, Nizan et bien d'autres, communauté inconnue en Suisse romande, région sur ce plan plus conservatrice en matière culturelle, hormis quelques originaux ou marginaux comme Edmond Gilliard, déjà mentionné, ou André Bonnard, d'obédience communiste et à ce titre pourchassé par la justice vaudoise dans les années 1950, en pleine guerre froide.

À preuve, il faut revenir à cette figure du *penseur littéraire* que fut Charles Ferdinand Ramuz, si singulière dans son langage, mais intellectuel très rétif face à la radio. C'est pourtant sous l'influence de l'écrivain vaudois, influence marquante dans la culture romande, en édition comme dans la presse culturelle, qu'ont pu s'animer les types d'interventions radiophoniques, majoritairement consacrées à la littérature.

Or, qu'est-ce qu'un intellectuel, presque exclusivement écrivain sur les ondes avant-guerre, sinon un homme *précédé*: précédé par son œuvre, par son réseau éditorial, par sa notoriété gagnée dans la graphosphère, pour s'exprimer en médiologue selon Régis Debray. Un créateur que la radio ne peut pas encore consacrer en tant que tel, le livre s'en est chargé depuis des décennies souvent, encore

moins « inventer », mais simplement reconnaître dans le meilleur des cas. Or, dans le cas de Ramuz, prépondérant dans notre région romande, cette reconnaissance fut assurée par le truchement de jeunes gens venus du monde des lettres passés à la radio, tel Samy Simon, pour Radio-Lausanne, reconnaissance du cadet envers l'aîné, guère payée en retour.

Le 1^{er} novembre 1945, le camion de Radio-Lausanne s'était déplacé avec son lourd enregistreur sur disques 78 tours au domicile de l'écrivain, à La Muette, au cœur du Vieux-Pully, près de Lausanne. Samy Simon s'émouvait alors de retrouver Ramuz, après une première visite « aux jours sombres de juin 1940 » et de lui demander de parler « devant un micro français libre ».

Mais reconnaissons que Ramuz, en dépit de sa joie de voir « sur l'autre rive du lac Léman » une France libérée fut, malgré la brièveté de cette rencontre, mauvais joueur et ouvertement technophobe à l'égard de la radio, posture chez lui familière face à la montée en puissance de la modernisation. Cela dit, après sa mort, le 23 mai 1947, va également s'effacer cette méfiance d'arrière-garde que partageaient beaucoup d'intellectuels envers un média appelé, dans les années d'après-guerre, à la conquête d'un plus large public. Ce que Ramuz reprochait au fond à la T.S.F., c'était de diffuser une parole indifférenciée, des propos non hiérarchisés, de viser, pour plaire au plus grand nombre, une nécessaire médiocrité.

D'une certaine façon, la mort de Ramuz a fait disparaître le penseur littéraire au profit de l'intellectuel, bientôt promu au rang de grand narrateur sur les ondes romandes.

L'ORATEUR RADIOPHONIQUE

Le 16 novembre 1942, Victor Andréossy conviait au micro de Radio-Genève un intellectuel promis à une très belle carrière médiatique en Suisse romande, le professeur de littérature Henri Guillemin, né à Mâcon en 1903. Après un séjour au Caire, il revint en France, à l'Université de Bordeaux en 1938. En 1941, à l'invitation de l'Alliance française, Guillemin entreprit une tournée de conférences en Suisse, puis s'y établit, en 1942, après avoir été soupçonné de sympathie avec la Résistance gaullienne, bien que cette filiation reste un peu obscure.

Ce que Guillemin va promouvoir sur les ondes, innover même, c'est un type d'intervention *dramaturgique* : un récit en lien avec

un écrivain, une page d'histoire et leur implication réciproque. D'ailleurs, sa première causerie sur Flaubert, selon un mode déjà bien installé, la conférence radiophonique, fut enregistrée sur disques 78 t. le 15 septembre 1941 pour Radio-Genève. Puis, en 1950, il était interrogé sur Victor Hugo et commençait sa formidable carrière sur les ondes dans le studio du bout du lac, sollicité cette fois-ci par Jo Excoffier le 11 avril 1956 lors de six interventions sur Claudel avant de captiver son auditoire, en causeur solitaire, dans *Découverte de la littérature et de l'histoire* dès 1957, série fameuse poursuivie sur les ondes romandes jusqu'en 1978. Par la suite, avec un interlocuteur, Guillemin développa ses interventions historiques et littéraires jusqu'à la dernière, consacrée à Zola, le 29 septembre 1985.

Une telle longévité, relayée sur la Télévision Suisse romande dans de semblables causeries, en plan fixe, dès 1968, s'explique par le relief d'une personnalité intellectuelle en phase avec une attente : le professeur de littérature métamorphosé en orateur, le conférencier en animateur. Avec Guillemin, le tribun des ondes a trouvé son audience, et les médias une fenêtre d'opportunité.

Consécration de l'« intello » médiatique dans toute son efficacité et sa vertu, au nombre de deux : une subjectivité revendiquée au service d'une conviction, d'un regard chaud sur le personnage présenté, présentation qui pouvait convoquer le ton volontiers pamphlétaire.

Peut-on alors parler, sur les ondes du service public en Suisse romande, de la consécration d'un intellectuel, évoquant les *intellectuels* au sens que le terme a connu à la suite de l'intervention de Zola en janvier 1898 à la une de *L'Aurore*, son fameux article *J'accuse*? L'homme de lettres impliqué dans son époque, mettant en gages sa liberté s'il le faut, gages qui débouchent, par leur valeur, sur l'engagement ?

À certains égards, Guillemin participe de cette posture d'intellectuel de gauche, profondément républicain selon le modèle développé précisément sous la III^e République avec le triomphe sociopolitique de la laïcité, mais néanmoins un intellectuel français dans la situation d'un exilé en Suisse romande, n'ayant, durant trois décennies, abordé que des sujets exclusivement français : Péguy, Rimbaud, la Révolution, Rousseau non genevois, mais « francisé », Racine, Lamartine, Hugo, Constant également hexagonal, etc. Un intellectuel littéraire auquel on reprochera son

approche biographique à l'ancienne: critique de «grand-papa» selon la revue *Tél Quel* dirigée par Sollers. Un Guillemin d'arrière-garde, en somme, comme lui-même le révélera pour s'en plaindre, en fin de parcours en 1971, dans une émission télévisée avec Jean Dumur et Claude Torracinta, deux figures médiatiques appelées à un bel avenir télévisuel, deux ténors du petit écran venus eux aussi solliciter leur respectable aîné.

L'INTELLECTUEL D'IDÉES

N'empêche que cet orateur hors pair n'a pas eu d'équivalent radio-phonique en Suisse romande du moins dans ce type d'émissions «en solo», sauf peut-être son antithèse, le contraire de l'intellectuel de gauche dit *engagé*, Jean Starobinski, surnommé familièrement Staro. Un intellectuel au cube ou un intellectuel-culte, si on accepte cette expression un peu familière, à l'érudition incontestable et d'ailleurs incontestée. L'intellectuel d'idées dont l'étendue des connaissances, dans le sillage du Siècle des Lumières dont il est le grand spécialiste, a beaucoup intimidé nombre d'entre nous quand nous allions à sa rencontre pour un entretien.

Par surcroît, Starobinski s'est hissé, par ses champs d'expertise, en intellectuel de dimension internationale. Il a lui aussi mené une longue carrière médiatique, quoiqu'en contrepoint à celle de Guillemin.

Jean Starobinski est apparu, semble-t-il, pour la première fois sur les ondes à l'âge de 26 ans, dans la présentation des premières *Rencontres Internationales de Genève*, promues par Denis de Rougemont en 1946. Le jeune intellectuel occupera régulièrement l'antenne de Radio-Genève, non seulement en qualité d'invité, mais aussi d'intervieweur dès le 8 octobre 1951 dans *Rencontres autour d'un micro*. – *Comment naît un roman*, une conversation entre André Chamson, Robert Kanters et Jean Starobinski. À peine plus tard, il immortalisait la voix de Paul Eluard en l'interrogeant, le 3 février 1952, quelques mois avant la mort du poète, sur son *Anthologie de la poésie du passé*.

D'une certaine manière, sur des ondes aussi dépolitisées ou conformistes que semblaient être les émissions romandes, singulièrement dans l'entre-deux-guerres, puis la Seconde Guerre mondiale, la causerie ou l'entretien littéraire permettaient aux intellectuels de remplir un rôle pérenne à l'antenne tout en sauvegardant

une certaine bienséance culturelle. À cet égard, Jean Starobinski est devenu une référence incontestable de la culture médiatique romande durant des décennies, en refusant toute implication personnelle, toute dénonciation politique.

Alors que le modèle sartrien gagnait le champ culturel francophone (Sartre et Simone de Beauvoir ont été par ailleurs interrogés par Marcel Raymond pour la première fois sur les ondes de Radio-Sottens, le 24 mai 1946), l'engagement politique sera controversé et même contredit par le même Starobinski. En une sorte de plaidoyer *a minima* avec Yvette Z'Graggen, écrivaine importante et populaire de Suisse romande qui fut également productrice des émissions littéraires de 1952 à 1982, Staro développait dans l'émission *Être écrivain. L'Écrivain et la vie du pays* du 9 juillet 1970, sur le deuxième programme de la Radio Suisse romande, des considérations distancées, selon sa manière, bien identifiable sur les ondes durant de nombreuses années. Une voix très posée, une parole lente et des propos éminemment didactiques, visant la longue durée, creusant le réflexion, telle qu'il la pratiquait dans ses cours de littérature à l'Université, voisine du studio de Radio-Genève.

C'est par exemple à Starobinski que Radio-Genève fit appel le 13 août 1955 pour rendre hommage à Thomas Mann, au lendemain de sa mort à Zurich.

À sa manière, courtoise, érudite, d'une grande disponibilité face aux journalistes qui l'ont sollicité dans des centaines d'entretiens, soit sur l'histoire, la médecine, en rapport avec ses propres essais littéraires, ou simplement, comme ce fut le cas sur Espace 2, pour remplir un sommaire trop hâtivement préparé, Staro a prolongé le mode de la causerie intellectuelle de haut vol et, par le nombre de ses interventions, a en quelque sorte incarné le causeur brillant, non à destination du grand public, mais pour des auditeurs curieux, qui pouvaient légitimement se sentir flattés de le suivre sur les ondes du service public.

En ce sens, ses interventions radiophoniques étaient fort semblables à celles qu'il accordait lors de rencontres ou de conférences, en marge de son enseignement académique.

Sans conteste, il a été durant près de soixante ans, encore dernièrement (son plus récent entretien date du 18 novembre 2010 en marge de ses 90 ans), le référent intellectuel des ondes romandes, à qui nul ne songeait à se mesurer : un « maître sans école », mais un maître exigeant. La RTS possède quelque 300 émissions archivées

avec Starobinski, sans compter ses interventions télévisées. Elles ont imprégné la pensée diffusée sur les ondes à un niveau d'excellence que le développement médiatique sur les nouveaux supports peinera à égaler.

L'INTELLECTUEL DE COMBAT

Par souci de contrepied, pour retrouver à la fois la figure de l'intellectuel sartrien autant que celle de l'agitateur d'idées, je terminerai en évoquant un intellectuel également très médiatisé depuis un demi-siècle: Jean Ziegler. Sa notoriété internationale, aussi controversée qu'admiration dans certains milieux d'extrême gauche et tiers-mondiste, sa détestation dans les cercles bancaires et la droite économique, le situe au cœur des nouveaux usages de la radio et de la télévision, à partir des années 1960.

Né en 1934 à Thounne dans une famille de l'establishment bernois, d'un père juge et colonel, Ziegler s'est engagé dans les luttes anticolonialistes, à la manière d'un Régis Debray, quoique sans avoir pris les armes contre l'impérialisme, ce que fit Debray en Bolivie dès 1967, en le payant d'un emprisonnement de trois ans et en frôlant l'exécution capitale. En sociologue, ainsi que détenteur d'un brevet d'avocat au barreau de Genève, Ziegler s'est penché plus particulièrement sur la situation des pays africains à la conquête de leur indépendance au début des années 1960.

C'est dans ce contexte qu'il a croisé très vite le parcours des journalistes et des reporters qui firent leurs premières armes au sein de la rédaction de l'actualité internationale dans *Le Miroir du temps*, lancé sur Radio-Lausanne en 1943 par Benjamin Romieux, devenu *Le Miroir du Monde* après-guerre sur le programme de Sottens. Avec des journalistes nommés Charles-Henri Favrod, Christian Sulser, Claude Mossé ou Jean-Pierre Goretta, la couverture des luttes anticolonialistes a connu un regain d'intérêt en radio comme en télévision, singulièrement lors de la guerre d'Algérie dès novembre 1954.

C'est donc en expert de la politique africaine que Ziegler s'exprimait le 28 novembre 1963 au sujet de son premier ouvrage, publié à Paris aux Éditions Payot: *La Contre-révolution en Afrique*.

Dans l'émission *À livre ouvert* de la Télévision Suisse romande, il en défendait les thèses d'inspiration marxiste et, à ce titre, plutôt inédites dans notre pays, face au journaliste Boris Acquadro. Commentant la réunion des pays décolonisés à Addis-Abeba en

mai 1963, prélude à l'Union africaine, il en rappelait la principale résolution: «L'Afrique indépendante entend employer tous les moyens, y compris les armes, pour libérer les territoires de l'Afrique qui sont encore sous domination blanche.» Le jeune universitaire de 29 ans, revenant d'un séjour d'une année académique en tant qu'enseignant de sociologie politique à l'Université de Léopoldville (Kinshasa, depuis l'indépendance en 1960), va devenir le porte-parole des «opprimés» dans le champ universitaire, fidèle en cela à sa propre vision du monde partagée à l'époque par nombre d'intellectuels sur le modèle sartrien de l'extrême gauche.

Depuis plus de cinquante ans, Jean Ziegler incarne donc en Suisse romande, où il vit et travaille, l'intellectuel *engagé* par excellence, celui que son combat socialiste, du moins théoriquement, sa dialectique marxiste en lutte contre l'impérialisme étatsunien, définissent par un usage persistant et percutant des médias. Une présence que ces mêmes médias ont instrumentalisée en campant, voire emprisonnant Ziegler dans la posture du «rebelle», rebelle néanmoins constamment cravaté pour asseoir sa crédibilité, mise à mal, selon lui, par l'idéologie bourgeoise. À cet égard, Ziegler a utilisé des médias pour servir sa cause et les médias l'ont également «usé» pour servir le «bon spectacle» que ce tribun à l'accent alémanique pouvait offrir à coup sûr, en radio comme en télévision.

Significative de sa propre tactique médiatique, revenons sur une passe d'armes imprévue, lancée par ma collègue d'Espace 2, Nicole Duparc, lors d'un entretien dans *Les Temps qui courent* du 15 mars 2005 au sujet du livre *L'Empire de la honte*, paru chez Fayard. Ziegler, ancien rapporteur spécial des Nations Unies pour le droit à l'alimentation, venait de sortir ce réquisitoire pour dénoncer une nouvelle fois ce qu'il nomme les «cosmocrates», les multinationales, responsables à ses yeux, selon ses analyses et sa pratique sur le terrain, de la famine par l'exercice implacable du commerce mondialisé, pilleur des ressources des pays en voie de développement, notamment en Afrique. Avec cette thèse, le pamphlétaire paraissait également séduit par une stratégie de marketing et de promotion de son livre à grande échelle en démontrant au micro de la journaliste un surprenant souci de l'audimat. En voici la transcription :

Nicole Duparc: «Une toute petite question avant de conclure, puisqu'il nous reste très, très peu de temps. Lorsque je vous ai contacté pour cet entretien, Jean Ziegler, vous m'avez demandé:

« Quel est le nombre de vos auditeurs, parce que je défends le livre, mais... quand même, je dois savoir. C'est vrai, j'étais un tout petit peu interloquée par cette remarque... Est-ce qu'il faut en conclure que vous adoptez les mêmes armes et le même raisonnement, comme ça, un peu marketing, que ceux que vous dénoncez, que ces cosmocrates? »

Jean Ziegler: « Vous êtes dure, vraiment dure! Quand un livre sort, et il va sortir en plusieurs langues, en français à Paris et maintenant à Genève; eh bien, le livre est une arme. On travaille comme des fous, moi j'ai travaillé des nuits et des jours pendant deux ans... »

Nicole Duparc: « Juste, répondez sur la question, parce qu'on va bientôt terminer... »

Jean Ziegler: « Il faut terminer... bien, il faut qu'on soit efficaces, il faut que ce livre serve à éclairer... »

Nicole Duparc: [question entrecoupée] « Donc il faut un certain nombre pour être efficace... »

Jean Ziegler: « Le livre serve... si possible à modifier les consciences. Alors, j'ai, quand vous êtes un tout petit peu connu, [...], beaucoup de demandes, de télévisions, de radios, de France, etc., il faut donc choisir pour être le plus efficace possible, pas dans un souci de marketing, là je m'en... fiche vraiment, c'est pas ça le problème, mais c'est comment atteindre le plus de consciences possible... »

Nicole Duparc: [coupant son interlocuteur] « Merci Jean Ziegler. »

Jean Ziegler: « ... le plus d'espérance possible. »

Nicole Duparc: [sur tapis musical de fin d'émission] « Merci Jean Ziegler, on espère que vous avez été efficace auprès de nos auditeurs... » [désannonce]

L'INTELLECTUEL ALIBI DES MÉDIAS ?

Nous ne sommes pourtant pas au bout de nos surprises. Le même intellectuel de combat, Ziegler octogénaire, participait, le 12 septembre 2015, à l'émission 26', produite et animée par deux humoristes, Vincent Veillon et Vincent Kucholl, très populaires sur *Couleur3*, l'une des quatre chaînes audio de la Radio Télévision Suisse, depuis leur chronique *120 secondes* dans les Matinales. Cette chronique audio, diffusée en léger différé en vidéo, très décapante et très parodique, a connu durant trois ans, jusqu'en 2014, un succès d'audience phénoménal avec un prolongement comptabilisant pas moins d'un million de visites mensuelles sur internet!

Galvanisés par ce succès, ils ont lancé en mars 2015, 26' [minutes] sur le premier programme télévisuel RTS Un, le samedi à 20 h, selon la formule suivante :

« Un faux magazine d'actualité qui passe en revue les faits marquants de la semaine écoulée, en Suisse et dans le monde, à travers des faux reportages et des interviews de vrais et de faux invités. Un regard décalé sur l'actualité... »

Producteurs de ce rendez-vous très populaire, les deux humoristes, Vincent Veillon dans le rôle du présentateur et Vincent Kucholl, souvent déguisé dans celui d'un personnage « faux invité » face à un vrai, avaient donc convié une célébrité, en l'occurrence Jean Ziegler. Décontenancé par cette posture humoristique qui, visiblement, le piègeait, le sociologue de combat semblait subir la situation en tentant vainement de plaider une énième fois la cause des plus faibles dans les processus de dominations économiques et financières. Pour le coup, au cœur du « divertissement » du samedi soir sur une chaîne de service public, il en a perdu... toute efficacité dialectique.

En conclusion et en miroir de cet invité devenu, malgré lui, le véritable alibi d'une émission en prime time, je citerai, en écho à l'article de 1928 sur les propositions des humoristes pour capter l'auditoire, cette réflexion désabusée de Régis Debray dans l'hebdomadaire *Le Point* du 24 septembre 2015.

À la question de François-Guillaume Lorrain et de Sébastien Le Fol : « *La Gauche a-t-elle perdu la bataille des idées ?* » et « *Faut-il que les intellectuels renoncent aussi ?* », l'intellectuel parisien répondait :

Si un bon esprit veut avoir de l'influence sur ses contemporains, et c'est ce projet qui définit l'intellectuel, mieux vaut pour lui se faire voir que se faire lire. Quitter le stylo pour le face-caméra. Il y faut un talent qu'ont rarement les hommes d'études. La vidéosphère a changé la donne. L'intello, pour survivre, doit devenir une vedette de l'audiovisuel. C'est assez humiliant.

Du « penseur littéraire » des années 1930, incarné par Ramuz, à l'intellectuel de combat que Ziegler campe depuis les années 1960, on observe aujourd'hui ce glissement vers l'alibi du personnage même de l'intellectuel. Naguère expert détaché des médias

de masse, il en est devenu l'indispensable histrion, sur fond de musique tonitruante, sous les *spot lights* du divertissement généralisé, primauté de l'image sur le verbe, qui n'a que faire de l'approfondissement, encore moins des analyses politiques, puisque tout le monde, n'est-ce pas, a le droit de s'amuser. Ajoutons, par souci de réalisme: « Le devoir de s'amuser! »

LIENS VERS DES DOCUMENTS

Henri Guillemin est l'invité de l'émission *En direct avec*, face aux journalistes Jean Dumur et Claude Torracinta (4 janvier 1971):
[www.rts.ch/archives/tv/information/en-direct-avec/3448615-guillemin-intime.html]

Lien court: [<http://tinyurl.com/ydzxy7sx>]

LES VOIX DE LA SUISSE À L'ÉTRANGER PENDANT LA SECONDE GUERRE MONDIALE

RAPHAËLLE RUPPEN COUTAZ

À partir du 2 septembre 1939, la Société suisse de radiodiffusion (SSR) est directement intégrée à l'administration fédérale des Postes, Téléphones et Télégraphes (PTT) en tant que service spécial. Sa concession suspendue, la SSR devient le SR, le Service de la radiodiffusion suisse. Même si son encadrement par l'État se resserre, ses tâches ne changent pas. Le SR, comme la SSR auparavant, exerce le monopole de diffusion sur l'ensemble des programmes radiophoniques, proposés avant tout sur ondes moyennes à destination d'un auditoire national et – ce qui est moins connu – également sur ondes courtes à destination d'un public se trouvant hors des frontières nationales.

Les ondes courtes connaissent un véritable essor à partir des années 1930. À l'image de la plupart des gouvernements, qui s'efforcent de mener à l'étranger la propagande la plus efficace possible dans une période où les tensions internationales sont croissantes, les responsables de la radio suisse voient rapidement les avantages que présente cette nouvelle technologie. Néanmoins, leur projet, déjà esquissé en 1935¹, tarde à se réaliser. Après un lancement en grande pompe le jour précédant l'ouverture de l'Exposition nationale à Zurich, le 6 mai 1939, l'émetteur national à ondes courtes construit à Schwarzenbourg, dans le canton de Berne, est ravagé par un incendie deux mois plus tard. Ce n'est qu'en juillet 1940 que cet émetteur, dans sa deuxième mouture, est inauguré.

Durant la Seconde Guerre mondiale, la radio internationale suisse, dénommée alors « Service suisse d'ondes courtes » (SOC)²,

1. Archives de la Direction générale de la SSR (Berne) – Zentralarchiv (dorénavant ZAR), Rapport annuel de la SSR, 1935, p. 22.

2. Les informations concernant le Service suisse d'ondes courtes sont issues de recherches menées dans le cadre de ma thèse de doctorat en histoire contemporaine soutenue à l'Université de Lausanne en mars 2015 : « *Ici la Suisse – do isch t Schwyz – Switzerland calling!* » *La Société suisse de radiodiffusion (SSR) au service du rayonnement culturel helvétique (1932-1949)*, p. 519.

s'affirme comme la pièce maîtresse du rayonnement culturel promu par le Service de la radiodiffusion suisse à l'étranger. Le SOC est placé sous la responsabilité de Paul Borsinger, burlin-gueur polyglotte, fils d'une grande famille d'hôteliers, engagé depuis 1933 comme contrôleur des programmes au sein de l'Of-fice central de la radio suisse. À l'instar de plusieurs organismes similaires à l'étranger, le SOC remplit une double mission : res-serrer les liens avec les Suisses expatriés et faire rayonner le pays à l'extérieur des frontières. Ses programmes, proposés dans les trois langues nationales, ainsi qu'en anglais, en espagnol et en portu-gais à partir du second conflit mondial, sont destinés, prioritaire-ment, à l'Europe, à l'Amérique du Nord et du Sud, puis, secon-dairement, à l'Afrique, à l'Asie et à l'Australie. Dotée de moyens financiers modestes, la radio internationale suisse diffuse essen-tiellement des reprises des émissions, pour la plupart musicales, proposées par les stations régionales du SR (Radio Sottens, Radio Beromünster, etc.) sur les ondes moyennes. Les seules produc-tions qu'elle réalise elle-même sont les annonces, qui permettent d'introduire et de faire le lien entre les différents programmes, ainsi que les chroniques, qui peuvent prendre la forme de bul-letins d'informations ou de commentaires politiques, culturels, sociaux, économiques, etc., d'une durée de cinq minutes³. Réa-lisées et présentées par des intellectuels au profil bien « calibré », ces dernières rencontrent un succès notable, dans un contexte où les communications sont rendues particulièrement difficiles et où l'information, souvent partisane, peine à circuler. Malgré leur diversité en termes de forme et de contenu, toutes les chroniques poursuivent un objectif similaire : légitimer, aussi bien auprès de la diaspora helvétique qu'auprès d'un public plus large, la position du pays et les options prises par les autorités politiques suisses. En s'intéressant à ces émissions particulières et aux chroniqueurs qui les incarnent tout au long du conflit, il sera question de se pencher sur ce qui constitue l'essence même de la radio interna-tionale helvétique et du message qu'elle diffuse hors des frontières nationales.

3. Par chance, plusieurs milliers de tapuscrits de ces chroniques ont été conservés dans les archives du Service suisse d'ondes courtes, alors que seul un son les concernant est arrivé jusqu'à nous. Tous numérisés, ces documents sont réunis sur une base de données élaborée en partenariat avec SWI swissinfo.ch. Accessible en ligne, elle permet des recherches croi-sées : [<http://archives.swissinfo.ch/ww2/article.php>], consulté le 8 février 2018.

DES INTELLECTUELS AU SERVICE DU MÊME IDÉAL

La petite quinzaine de chroniqueurs œuvrant pour le Service suisse d'ondes courtes pendant la Seconde Guerre mondiale partagent de nombreux points communs. Il s'agit de personnalités exclusivement masculines, dans la fleur de l'âge (entre 37 et 40 ans en 1942), de nationalité suisse et ayant étudié ou travaillé à l'étranger. La plupart sont des journalistes expérimentés, issus de la presse écrite, qui jouissent déjà d'une certaine renommée lorsqu'ils sont engagés par le SOC. Souvent, ce sont de fins connaisseurs de la politique fédérale. C'est le cas notamment de Pierre Béguin et de Georges Perrin. En tant que correspondants parlementaires à Berne pour divers journaux depuis le début des années 1930, ceux-ci ont côtoyé de près les représentants des autorités politiques fédérales. Pierre Béguin, par exemple, noue des liens étroits avec le conseiller fédéral conservateur Jean-Marie Musy, connu pour ses positions anticommunistes et son attrait pour les régimes autoritaires. Puis, il devient, à partir de 1942, conseiller de presse d'Eduard von Steiger, représentant du Parti des paysans, artisans et bourgeois (PAB) (ancêtre de l'Union démocratique du centre) au gouvernement⁴. Cette proximité avec le pouvoir politique semble avoir été un critère de recrutement majeur pour les responsables de la radio internationale helvétique. On cherche à s'attacher les services des meilleurs relais possibles de la politique étatique et non pas, comme on aurait pu l'imaginer, des journalistes spécialistes du traitement de l'information internationale, à l'image des anciens correspondants à l'étranger, notamment dans les zones de conflit, que la BBC embauche justement à des postes équivalents⁵. Sans intervenir directement dans l'engagement des chroniqueurs, le Conseil fédéral ne se prive pas de faire ses recommandations⁶. À côté de leur emploi au Service suisse d'ondes courtes, qui n'est qu'auxiliaire (ils sont payés à la chronique), les chroniqueurs poursuivent leurs activités au sein de la presse écrite et collaborent souvent de manière régulière avec la Division Presse et Radio, un organe de censure créé au printemps 1939 afin de vérifier l'application des

4. Marc Perrenoud, « Pierre Béguin et les journaux suisses pendant la Seconde Guerre mondiale », in Denis Bertholet (dir.), *Pierre Béguin, journaliste et témoin de son temps : un demi-siècle d'histoire de la Suisse, 1930-1980*, Hauterive : G. Attinger, 2008, p. 178.

5. Gerard Mansell, *Let truth be told: 50 years of BBC external broadcasting*, Londres : Weidenfeld Nicolson, 1982, pp. 96-97.

6. SOC, A 000-002, Brouillon d'une lettre de Paul Borsinger adressée à un conseiller fédéral, 03.12.1943, p. 3.

prescriptions gouvernementales. Une preuve supplémentaire de leur affinité avec la ligne politique officielle.

En général, à droite de l'échiquier politique⁷, les chroniqueurs du SOC partagent une vision conservatrice, voire réactionnaire de la société. Dans un premier temps, souvent séduits par les régimes autoritaires qui gagnent du terrain dans les nations avoisinantes, ils s'engagent, après le déclenchement du conflit, avec ferveur pour le maintien de l'indépendance nationale. À titre d'exemple, Peter Dürrenmatt, le cousin de l'écrivain Friedrich Dürrenmatt, de retour en Suisse en 1934 après un séjour de quatre ans en Allemagne, devient secrétaire du Bund für Volk und Heimat, puis de la Berner Heimatwehr, des organisations proches de la droite autoritaire qui appellent à un renouvellement du sentiment patriotique. Lors des élections du 27 octobre 1935 au Conseil national, Dürrenmatt se porte même candidat sous les couleurs du Front national. L'orientation plus libérale ou socialiste de quelques chroniqueurs ne les empêche pas de rejoindre cette vision réactionnaire de la société. À la gauche de l'échiquier politique, on peut par exemple évoquer la figure du syndicaliste Théo Chopard qui, parallèlement à son mandat pour le SOC, est rédacteur à la *Lutte syndicale*, organe de la Fédération des ouvriers de la métallurgie et de l'horlogerie, et membre de la Ligue du Gothard, une organisation attachée au maintien de l'indépendance nationale. Comme la majorité des socialistes à l'époque, il prend part à une forme d'union sacrée pour la sauvegarde du pays. Tous les chroniqueurs, sans exception, adhèrent au projet de politique culturelle formulé par le Conseil fédéral dans le Message qu'il adresse au Parlement le 9 décembre 1938 en réaction à la propagande menée par les États voisins, la « défense nationale spirituelle », et se mettent sans condition à son service. La plupart gravitent également dans le giron de la Nouvelle Société Helvétique, une société patriotique qui se distingue, dès 1917, par son engagement en faveur des Suisses installés à l'étranger, perçus comme une communauté capable de faire rayonner le pays sur les plans tant culturel qu'économique.

Une autre convergence: leur aversion pour le communisme. Puis, à partir du tournant de la guerre, en 1943, les chroniqueurs se signalent par leur alignement atlantique décomplexé. Citons en particulier Paul Alexis Ladame, également rédacteur en chef

7. Sur l'orientation politique des collaborateurs du SOC, voir ZAR, SSR 4814, Procès-verbal de la Commission des programmes de Schwarzenbourg, 02.09.1954, p. 10.

du Ciné-Journal suisse, ou Eduard Fueter, directeur de l'Institut für Auslandsforschung, le pendant alémanique de l'Institut universitaire des Hautes Études internationales de Genève. Leurs commentaires radiophoniques révèlent un souci constant de se rapprocher des auditeurs américains. La politique étrangère menée par les États-Unis y est saluée et les points communs que les deux nations partageraient régulièrement soulignés.

DES INTELLECTUELS PORTE-VOIX DES AUTORITÉS SUISSES

La liberté des chroniqueurs du Service suisse d'ondes courtes dans le traitement de l'information est très limitée. Attentifs au maintien de leur monopole en la matière, les éditeurs de journaux ont principalement obtenu, le 4 décembre 1940, que les bulletins d'informations diffusés sur les ondes courtes, certes rédigés et lus à l'antenne par des journalistes engagés par le SOC, soient élaborés sur la base d'une seule source d'informations: l'Agence télégraphique suisse (ATS), une agence d'informations privée leur appartenant⁸. Les autorités fédérales ont soutenu cette revendication, percevant dans cette contrainte l'assurance de proposer à l'étranger des nouvelles en adéquation avec les intérêts du pays et homogènes puisque les chroniqueurs sont alors tenus de puiser dans un matériel d'informations analogue à celui de la presse écrite. Surveillée par la section Agences de la Division Presse et Radio, l'ATS a un caractère presque officiel. Elle reçoit régulièrement des directives de la part du Département des PTT ou, parfois, du Conseil fédéral lui-même. Alors que toutes les autres chaînes du Service de la radiodiffusion suisse doivent se contenter de diffuser des bulletins d'informations réalisés et lus à l'antenne par les journalistes de l'ATS, la radio internationale helvétique jouit donc tout de même d'une latitude un peu plus grande⁹. Les représentants de la presse ont concédé cette marge de manœuvre avant tout parce que les programmes du SOC, destinés à l'étranger, ne lui font pas une concurrence directe et aussi

8. SOC, A 35-001, «Entscheid des Departementes vom 4. Dezember 1940 betr. Tageschroniken im KWD».

9. Le SOC s'engouffrera avec succès dans cette brèche puisqu'il sera, en 1962, la première station de la SSR à posséder sa propre rédaction d'informations, selon ZAR, Rapport annuel de la SSR, Gerd Padel, directeur du Studio des ondes courtes, 1962, pp. 38-39; François Vallotton, «Anastasia ou Cassandre? Le rôle de la radio-télévision dans la société helvétique», in Theo Mäusli et Andreas Steigmeier (éds), *La radio et la télévision en Suisse: histoire de la Société suisse de radiodiffusion et télévision SSR 1958-1983*, Baden: hier + jetzt, 2006, p. 40.

parce que ses responsables ont su faire valoir une certaine expérience en matière d'émissions spécifiquement composées pour un public se trouvant hors des frontières nationales. Au regard de l'impact international de ces programmes, une responsabilité politique repose dès lors sur les épaules des dirigeants du Service suisse d'ondes courtes, d'où une supervision exercée directement par la Direction générale du SR et le choix particulièrement minutieux des chroniqueurs, leur façon de hiérarchiser les nouvelles étant susceptible de donner une certaine orientation à l'information transmise.

La radio internationale helvétique répond aux attentes en proposant des bulletins d'informations qui font l'unanimité, si l'on en croit les compliments que lui adressent des responsables de légations suisses, notamment dans les pays en conflit, tels les ministres Rüegger à Rome, Thurnheer à Londres et Frölicher à Berlin¹⁰. Ce succès est largement dû au casting des chroniqueurs, qui adhèrent non seulement à la ligne politique officielle, mais qui pratiquent aussi volontiers l'autocensure au nom des intérêts nationaux. Théo Chopard, qui revient à l'occasion d'une émission anniversaire sur ses activités au sein du SOC en temps de guerre, l'évoque sans détour.

Il semble naturel aux yeux des collaborateurs de la radio internationale helvétique que leurs propos ne doivent pas contrevenir à la politique étrangère menée par le Conseil fédéral. En juin 1940, le directeur général du SR, Alfred W. Glogg, affirme que la radio est tenue de « soutenir le travail et les efforts des autorités et [de] se mettre au service de la raison d'État »¹¹. Malgré la retenue largement observée par les chroniqueurs, Paul Borsinger contrôle tous les tapuscrits avant leur lecture à l'antenne, comme l'attestent les annotations au feutre rouge retrouvées au fil des pages¹². À l'image des sociétés de radiodiffusion étrangères, la radio suisse est soumise à la censure préventive. Néanmoins, les autorités ne vont pas jusqu'à lui imposer dans les studios la présence d'une personne à qui revient le droit d'interrompre le programme si les propos tenus sont jugés inconvenants, comme c'est le cas à la BBC par exemple¹³.

10. SOC, A 125-013, P. Borsinger (selon toute vraisemblance), « Bericht an den Direktor des SR, A. W. Glogg. Die Tageschroniken unseres schweizerischen Kurzwellendienstes und die Gesandtschaften im Ausland », 19.11.1941, p. 1.

11. ZAR, SSR 2238, Procès-verbal de la séance plénière des directeurs, 06.06.1940, p. 3.

12. SOC, A 123-002.6, F. A. Vitali, 1. Stellvertr. Programmleiter, « Programmaufbau in der Kriegszeit », 24.03.1943, p. 1.

13. Aurélie Luneau, *Radio Londres : les voix de la liberté (1940-1944)*, Paris : Perrin, 2005, p. 61 ; Gerard Mansell, *Let truth be told, op. cit.*, p. 92.

Dans un contexte de guerre des ondes, la neutralité qu'on prête aux bulletins d'informations du Service suisse d'ondes courtes est également l'une des clés de leur succès. Bénéficiant de l'image d'un organe d'information crédible, la radio internationale suisse peut se vanter d'atteindre un auditoire plus large que la modicité de ses moyens ne pouvait lui laisser espérer. Cet atout lui permet de tirer son épingle du jeu, alors que les services extérieurs de radiodiffusion des grandes nations redoublent leurs efforts pour inonder l'éther¹⁴. La popularité dont jouissent ces bulletins d'informations participera à la renommée du SOC. Contrairement à la façon de procéder des stations internationales des nations belligérantes, il est vrai que les points de vue des parties adverses y sont présentés. Cependant, en se contentant de relayer les positions officielles sans porter sur elles un regard critique, les chroniqueurs font le jeu de certains gouvernements, comme c'est le cas, par exemple, dans la chronique du 4 septembre 1942¹⁵. En reprenant l'explication officielle du quotidien madrilène *Arriba*, qui se garde bien de présenter le fait que le germanophile Ramón Serrano Suñer, ministre des Affaires étrangères espagnol et chef de la Phalange, soit écarté du gouvernement de Franco comme un geste de rapprochement avec les Alliés, la radio internationale helvétique agit conformément aux intentions du régime franquiste et, indirectement, conformément aux intentions des autorités fédérales, qui s'appliquent à maintenir de bonnes relations avec cette dictature.

Peut-être encore davantage que les bulletins d'informations, les chroniques politiques et culturelles du SOC soutiennent la politique étrangère suisse, en cherchant à former une opinion internationale positive à l'égard du pays, surtout à partir du tournant de la guerre, en 1943. En effet, la position ambiguë de la Confédération à l'égard des forces de l'Axe suscite l'incompréhension et irrite de plus en plus les Alliés. Les critiques, tout particulièrement en provenance des États-Unis, se multiplient. La mise en place de nouvelles chroniques, au titre souvent explicite («The world's oldest democracy calling the world's biggest»), «Die Schweiz ruft Amerika»), vient donc renforcer l'effort que mène alors la diplomatie suisse pour réhabiliter l'image du pays sur la scène internationale.

14. ZAR, Rapport annuel du SR, 1942-1943, p. 15.

15. Mathieu Gallay a repéré cette chronique dans le cadre d'un séminaire organisé à l'Université de Lausanne en 2011-2012 avec le Pr François Vallotton: [<http://wp.unil.ch/ondescourtes/la-politique-espagnole-au-prisme-du-soc-le-depart-de-suner-en-septembre-1942>], consulté le 4 juillet 2016.

Plusieurs thèmes sont récurrents dans ces causeries : l'image d'une Suisse neutre et solidaire, l'image d'une Suisse amoureuse de la démocratie et de la liberté, l'image d'une Suisse terre d'accueil et très engagée en faveur de la paix, etc.

Les responsables du SR insistent beaucoup sur l'indépendance du Service suisse d'ondes courtes, un atout en termes de crédibilité par rapport aux radios internationales concurrentes. Ce médium est certes financièrement indépendant du gouvernement, mais, sur le plan des contenus diffusés, son autonomie est nettement moins manifeste, comme nous l'avons démontré. Les chroniqueurs du SOC se mettent clairement au service de la ligne politique officielle en s'en faisant les porte-voix à l'étranger. Les nouvelles et les sujets commentés ne sont pas tant choisis en fonction de leur intérêt journalistique qu'en fonction des intérêts qu'ils représentent pour la politique gouvernementale. Cette posture n'est alors pas perçue comme une contrainte aux yeux d'intellectuels tout acquis à la cause de l'État et se sentant investis d'une mission en faveur du pays.

LES CHRONIQUES MILITAIRES DE WALTER ALLGÖWER

À côté des chroniqueurs engagés à s'exprimer régulièrement sur les ondes courtes, la radio internationale suisse donne également la parole à des invités ponctuels. C'est le cas du capitaine Walter Allgöwer¹⁶, officier instructeur dans l'infanterie, qui propose pour le SOC, en décembre 1944, une série de douze chroniques en anglais¹⁷. Il ne s'exprime pas seulement au nom de l'état-major de l'armée, mais plus largement au nom de tous les citoyens suisses. C'est en tout cas ce que l'usage hypertrophique qu'il fait de la première personne du pluriel cherche à laisser penser. À l'image des chroniqueurs réguliers du Service suisse d'ondes courtes, Walter Allgöwer se distingue par son engagement en faveur de l'indépendance nationale, en étant l'une des chevilles ouvrières de plusieurs mouvements et organisations qui naviguent entre adaptation au nouvel ordre européen et résistance, telles la Ligue des officiers, la Ligue du Gothard, l'Action de résistance nationale et l'Eidgenössische Gemeinschaft.

16. Sur Walter Allgöwer, voir Michel Perdrisat, *Le directoire de la Ligue du Gothard, 1940-1945 : entre résistance et rénovation*, Neuchâtel : Alphil, 2011, p. 143.

17. La date précise de diffusion de ces causeries n'a malheureusement pas pu être établie. Le recueil de ces chroniques se trouve aux Archives fédérales suisses (dorénavant AFS), J1.161#1000/1298#71*, Vortragsreihe von Allgöwer im Schweiz. Kurzwellendienst über die schweizerische Landesverteidigung (in engl. Sprache), 1944.

Dans ses chroniques, l'officier distille sur une soixantaine de pages une histoire mythifiée de la Suisse, dont l'objectif semble être de convaincre les auditeurs anglo-saxons de son exemplarité. À la fin de l'année 1944, l'armistice ne paraît plus si loin. Pour la Confédération, l'enjeu n'est plus véritablement militaire; il s'agit plutôt de redorer son image et sa réputation auprès des Alliés. Cela explique certainement l'apparition de telles chroniques dans la programmation du SOC, alors que, jusqu'à ce moment-là, la discrétion la plus totale était exigée lorsqu'il s'agissait d'évoquer l'armée suisse, sous peine de sanctions. Partant de l'attitude générale du pays face à la donne géopolitique, Allgöwer en vient ensuite au fonctionnement de l'armée helvétique, à son type d'équipement, à ses choix stratégiques en matière de défense avec une longue justification du « Réduit national », à ses méthodes d'entraînement, de formation, pour en finir avec deux chroniques dont la forme diffère des causeries habituelles. Il s'agit d'une interview avec un capitaine de l'armée suisse et d'une petite mise en scène où interviennent plusieurs soldats mobilisés. Ces deux dernières chroniques, avant le commentaire conclusif, offrent aux auditeurs une plongée fictive au cœur même des troupes helvétiques.

Même s'il ne prend jamais directement position contre les forces de l'Axe, Walter Allgöwer place, dès ses premières phrases, historiquement la Confédération du côté des Alliés, en faisant du Saint-Empire romain germanique l'ennemi originel des Suisses :

*The foundation of our State, in the year 1291, only became possible after a hard struggle against the house of HABSBERG who had tried to deprive us of our rights and take possession of our alpine passes.*¹⁸

A contrario, quand il en vient quelques lignes plus loin à parler de l'échec cuisant de la bataille de Marignan, Allgöwer se garde bien de mentionner que l'adversaire était à ce moment-là français et insiste plutôt sur les enseignements tirés de cette défaite qui se révèle finalement être une bénédiction en faisant émerger la voie de la neutralité :

It was indeed a lesson for Switzerland, who abandoned any active military policy, and ever since has kept out of European conflicts.

18. AFS, J1.161#1000/1298#71*, Vortragsreihe von Allgöwer im Schweiz. Kurzwellendienst über die schweizerische Landesverteidigung (in engl. Sprache), 1944. Chronique 1, «Switzerland's Attitude towards War and Peace», p. 3.

Selon lui, la Suisse serait en quelque sorte prédisposée à la paix en raison d'un héritage qui remonterait à des siècles d'expérience. Il évoque, comme on pouvait s'y attendre, l'origine de la Croix-Rouge, « *the expression of our wish for peace* »¹⁹. Il parle aussi de l'engagement du pays dans l'accueil des réfugiés et le secours aux victimes du conflit, ainsi que du soutien financier promis pour l'aide d'après-guerre.

Après de telles paroles, comment justifier l'existence même d'une armée suisse? Walter Allgöwer trouve la parade. La paix perpétuelle étant impossible, les Suisses doivent se tenir prêts à faire la guerre pour défendre l'intégrité territoriale et donc la paix :

*Just as every citizen of Switzerland participates in the peaceful tasks of ordinary life, so he is compelled to do his bit for the defense of the country. [...] As Swiss citizens, we have a difficult double task: we must consider peace as the principle aim of the world's evolution and be ready to help in achieving it; on the other hand, we must be ready to fight for peace as soldiers.*²⁰

L'ensemble des citoyens suisses seraient concernés par la défense de la nation en raison de l'obligation générale de servir.

Dans les chroniques suivantes, l'officier s'attache à démontrer la détermination des Helvètes à se battre s'il le faut pour maintenir la souveraineté de leur pays. Ils seraient prêts à négocier dans tous les domaines, sauf sur la question de l'indépendance nationale :

*At all times, we have entertained cultural and business relations with all the nations of the world, even under difficult conditions. We are quite ready to continue such exchanges in the future, providing that they imply no political concessions.*²¹

Rompus aux techniques de guerre modernes, ils seraient bien préparés à riposter en cas d'attaque : « *All nations must know that, if*

19. AFS, J1.161#1000/1298#71*, Vortragsreihe von Allgöwer im Schweiz. Kurzwellendienst über die schweizerische Landesverteidigung (in engl. Sprache), 1944. Chronique 1, « Switzerland's Attitude towards War and Peace », p. 4.

20. AFS, J1.161#1000/1298#71*, Vortragsreihe von Allgöwer im Schweiz. Kurzwellendienst über die schweizerische Landesverteidigung (in engl. Sprache), 1944. Chronique 1, « Switzerland's Attitude towards War and Peace », p. 6.

21. AFS, J1.161#1000/1298#71*, Vortragsreihe von Allgöwer im Schweiz. Kurzwellendienst über die schweizerische Landesverteidigung (in engl. Sprache), 1944. Chronique 4, « The Aim of our Military Preparation », p. 15.

attacked, we are ready to fight and capable of it. »²² Allgöwer insiste à plusieurs reprises sur le fait que, épargnés jusqu'à présent, les Suisses ne se reposent pas pour autant sur leurs lauriers et restent vigilants²³. Les frontières suisses seraient extrêmement bien gardées²⁴. Cette façon de montrer ses muscles est largement en décalage avec la situation géopolitique : l'issue de la guerre se dessine en faveur des Alliés et le risque d'assister à l'invasion de la Suisse, si cette éventualité a réellement existé, s'éloigne définitivement.

La dixième chronique, qui met en scène l'interview d'un capitaine, révèle à quel point la réalité que connaissent les soldats suisses est différente de celle des soldats des nations belligérantes. La compagnie de l'officier interrogé a été envoyée dans la partie sud du pays pour surveiller une importante ligne ferroviaire et les militaires en déroute qui y arrivent. L'expérience de ces soldats rappelle aux Suisses qu'ils sont chanceux :

*We all felt very grateful to Providence, everybody stopped grouching about our service having been lengthened. And, on top of all that, we enjoyed the Southern sun.*²⁵

Le capitaine imagine déjà que, après la guerre, les internés reviendront peut-être visiter la Suisse en hommes libres. Ses préoccupations sont sans doute bien éloignées de celles, par exemple, des officiers allemands ou alliés qui sont engagés au même moment dans la bataille des Ardennes.

On le voit, le Service suisse d'ondes courtes ne se contente pas de transmettre le point de vue des autorités fédérales : il offre aussi son antenne aux représentants de l'armée. Un élément de plus corroborant l'idée selon laquelle le SOC joue le rôle d'un canal médiatique officiel.

22. AFS, J1.161#1000/1298#71*, Vortragsreihe von Allgöwer im Schweiz. Kurzwellendienst über die schweizerische Landesverteidigung (in engl. Sprache), 1944. Chronique 4, «The Aim of our Military Preparation», p. 18.

23. AFS, J1.161#1000/1298#71*, Vortragsreihe von Allgöwer im Schweiz. Kurzwellendienst über die schweizerische Landesverteidigung (in engl. Sprache), 1944. Chronique 4, «The Aim of our Military Preparation», p. 16 ; Chronique 11, «Active Service on the Swiss Frontier», p. 53.

24. AFS, J1.161#1000/1298#71*, Vortragsreihe von Allgöwer im Schweiz. Kurzwellendienst über die schweizerische Landesverteidigung (in engl. Sprache), 1944. Chronique 11, «Active Service on the Swiss Frontier», p. 48.

25. AFS, J1.161#1000/1298#71*, Vortragsreihe von Allgöwer im Schweiz. Kurzwellendienst über die schweizerische Landesverteidigung (in engl. Sprache), 1944. Chronique 10, «Mobilizing an Infantry Company», p. 45.

DE L'INTELLECTUEL EXPERT AU MÉDIATEUR CULTUREL

Une nouvelle facette de l'intellectuel expert (conseiller du prince), alors figure dominante du champ intellectuel helvétique²⁶, apparaît ici. Tandis que toutes les formes de communication sont difficiles ou carrément interrompues en raison de la guerre, les intellectuels au service de la radio internationale suisse, souvent proches des autorités politiques, jouent, à travers leurs chroniques, le rôle de médiateurs culturels en participant à la circulation des idées et de l'information, non seulement en Europe, mais également outre-mer. À l'opposé de la figure de l'intellectuel critique, les chroniqueurs du SOC ne contestent jamais à l'antenne les options prises par le Conseil fédéral. Au contraire, ils mettent un point d'honneur à relayer et à légitimer les positions gouvernementales dans l'espace public international. Choisis avec soin, ils sont conscients de la pression particulièrement importante qui pèse sur leurs épaules, les émissions diffusées par le Service suisse d'ondes courtes étant aussi attentivement écoutées par les gouvernements étrangers. Dans leurs chroniques, ces intellectuels proposent une image très consensuelle de la Confédération et soutiennent ainsi la stratégie de l'Exécutif, qui cherche, surtout à partir du tournant de la guerre, à redorer le blason du pays sur la scène internationale. Le conformisme auquel ils se plient volontiers conduit à une uniformisation du message délivré hors des frontières nationales, une propagande culturelle et spirituelle dont les thèmes de la neutralité, de la démocratie et de la politique humanitaire forment le cœur. Cette offensive médiatique participera à la construction de la mémoire du pays dans l'après-guerre.

La question de la légitimité des voix que l'on fait entendre à l'étranger ne se pose pas pendant le conflit. Réunis sous l'étendard de la défense nationale spirituelle, les chroniqueurs du SOC sont protégés de toutes critiques. Après la guerre, leur engagement en faveur de la ligne politique officielle sera largement récompensé. Professionnellement, cela semble avoir été un avantage. Par exemple, Pierre Béguin deviendra rédacteur en chef de la *Gazette de Lausanne* en 1946, puis président du conseil d'administration de l'Agence télégraphique suisse, et Peter Dürrenmatt, rédacteur en chef des *Basler Nachrichten* en 1949. Des doctorats *honoris causa* décernés par des universités suisses viendront saluer

26. Alain Clavien, Claude Hauser, « L'intellectuel suisse entre expertise et critique », in Alain Clavien, Claude Hauser (éds), *Les intellectuels en Suisse au 20^e siècle*, *Traverse*, 2010, n° 2, p. 13.

le parcours de plusieurs d'entre eux. Forts de leur expérience aux premières loges du conflit, certains prendront la plume quelques années plus tard pour revenir sur les événements de la Seconde Guerre mondiale²⁷ et seront invités à s'exprimer tant à la radio qu'à la télévision²⁸. L'affinité qu'ils avaient pu montrer pour les tendances autoritaires ne leur sera pas reprochée. Ravivée par la guerre froide, la défense nationale spirituelle continuera d'imposer une chape de plomb sur l'opinion publique, empêchant pendant longtemps toute réflexion critique sur l'attitude du pays et de ses intellectuels pendant le conflit.

LIENS VERS DES DOCUMENTS

Interview d'un ancien chroniqueur du SOC, Théo Chopard, par Jacques Auderset, journaliste de Radio Suisse Internationale, à l'occasion d'une émission anniversaire, *Spécial Jubilé RSI*, 9 avril 1985, © SWI swissinfo.ch :
[<http://tinyurl.com/ybu8g36p>]

27. Pierre Béguin, *Le balcon sur l'Europe: petite histoire de la Suisse pendant la guerre 1939-1945*, Neuchâtel: La Baconnière, 1950; Hermann Böschenstein, *Bedrohte Heimat: die Schweiz im Zweiten Weltkrieg*, Berne: P. Haupt, 1963; Peter Dürrenmatt, *Kleine Geschichte der Schweiz während des zweiten Weltkrieges*, Zurich: Schweizer Spiegel, 1949; Paul Alexis Ladame, *Un témoin du XX^e siècle*, Genève: Pourquoi pas..., 7 tomes, 1988-1991; Paul Alexis Ladame, *Une caméra contre Hitler: souvenirs du rédacteur en chef du « Ciné journal suisse » (1939-1945)*, Genève: Slatkine, 1997.

28. Georges Perrin sera, en 1978, au centre d'une série de trente émissions, voir Jean-Claude Rennwald, « Tous les mercredis, sur les ondes de la Radio romande, « Mon demi-siècle de Palais fédéral ». Michel Margot s'entretient avec Georges Perrin, journaliste parlementaire », *Gazette de Lausanne*, 7 janvier 1978, p. 5. Pierre Béguin participera également à plusieurs programmes revenant sur la Seconde Guerre mondiale, voir Denis Bertholet (dir.), *Pierre Béguin, op. cit.*, pp. 329-331. Hermann Böschenstein interviendra par exemple, en 1979, dans un débat mis sur pied par la Télévision romande, voir Jean-Claude Favez, Ladislav Mysyrowicz, « La Suisse et la « solution finale » (I). Que savait-on en Suisse, en 1942, des crimes commis par les nazis? », *Gazette de Lausanne*, 21 avril 1979, p. 13.

LA CRITIQUE RADIOPHONIQUE DANS LES JOURNAUX MONTRÉLAIS: ENTRE PROMOTION ET VIRULENCE¹

MARILOU SAINT-PIERRE

Lorsque CKAC, première station de radio commerciale francophone en Amérique du Nord, ouvre ses portes en 1922 à Montréal, le quotidien *La Presse*, qui en est le propriétaire n'a que des éloges à formuler à l'endroit de la nouvelle venue dans le paysage médiatique. Non seulement CKAC est-elle la station « la plus puissante d'Amérique », mais en plus, elle peut se targuer de proposer une offre musicale diversifiée. L'arrivée des radios commerciales entraîne à sa suite la création dans les journaux d'une section dédiée au médium radiophonique. Mais, comme le souligne Marie-Thérèse Lefebvre², si des travaux de recherche nous ont permis d'en apprendre plus sur la programmation radiophonique telle que livrée par les journaux de l'époque, nous en savons très peu sur la critique radiophonique présente dans les quotidiens montréalais de l'entre-deux-guerres. Qui en sont les principaux acteurs? Quel(s) rôle(s) jouent-ils et quelle forme cette critique prend-elle? Alors que *La Presse* possède la station CKAC et *La Patrie*, CHLP, est-il possible de voir émerger une forme de critique radiophonique dans ces mêmes journaux? Et en quoi cette critique se différencie-t-elle de celle que l'on retrouve dans *Le Canada*, quotidien sans lien d'affaires avec une station de radio?

Afin de jeter un premier éclairage sur ces questions, nous proposons une analyse de contenu du travail de trois chroniqueurs radiophoniques des années 1930: Gil Artois³ dans *La Presse*, Georges

1. Merci à Marie-Thérèse Lefebvre et Micheline Cambron pour leur aide précieuse dans la réalisation de cet article.

2. Marie-Thérèse Lefebvre, « Analyse de la programmation radiophonique sur les ondes québécoises entre 1922 et 1939 musique, théâtre, causeries », in *Les Cahiers des Dix*, 2011, n° 65, pp. 179-225.

3. Selon Marie-Thérèse Lefebvre, il s'agirait d'un pseudonyme. On ignore l'identité du chroniqueur.

Galipeau dans *La Patrie* et L'Écouteur⁴ dans *Le Canada*. Nous tenterons, au fil de notre analyse, de comprendre quelle position occupent ces trois chroniqueurs dans le champ intellectuel québécois en gestation. Pour ce faire, une brève mise en contexte de l'arrivée de la radio au Québec s'impose.

DU RÔLE ÉDUCATIF AU BROADCASTING

La radio se développe au Québec à partir de la fin du XIX^e siècle. Deux facteurs expliquent en grande partie le développement et l'expansion de cette technologie dans la province: le rôle joué par les maisons d'éducation de l'époque et l'arrivée de la compagnie Marconi et de son président, Guglielmo Marconi, à Montréal, où l'entreprise établit son siège social.

L'Université Laval⁵, à Québec, s'impose dès les premiers instants de la radio comme un terreau fertile pour l'avancement et l'enseignement de la technologie radiophonique. L'établissement offre des cours de T.S.F. à ses étudiants dès 1905, des cours grand public à compter de 1912⁶. À la même époque, Marconi débarque à Montréal, alors que le Canada, contrairement aux États-Unis et à la France, n'impose pas de restrictions militaires en matière de télégraphie et de téléphonie sans fil. Ainsi, pour les années 1913-1914, 47 licences expérimentales sont accordées par le Gouvernement fédéral canadien, et sur ce total, 18 le sont au Québec. La radio est également l'apanage des sans-filistes⁷ amateurs qui s'amuse à bâtir leur propre émetteur/récepteur radio, à l'aide des connaissances acquises à l'école – la T.S.F. fait partie des cours dispensés dans bon nombre d'établissements scolaires – et dans les journaux⁸.

4. Certains indices trouvés dans les chroniques de L'Écouteur laissent croire que sous le pseudonyme se cacherait Henri Letondal. Merci à Hervé Guay, professeur au département de lettres et communication sociale de l'Université du Québec à Trois-Rivières, et à Marie-Thérèse Lefebvre, professeure émérite et associée à l'Université de Montréal pour leur enquête.

5. Pour plus d'information sur les débuts de la radio et le caractère technique des informations que l'on retrouve dans les journaux de l'époque, voir Micheline Cambron, Marilou Saint-Pierre, « Presse et ondes radiophoniques: Sur les traces des voix disparues », *Sens Public*. À paraître, [<http://www.sens-public.org/>].

6. Les lignes qui suivent doivent beaucoup à Pierre Pagé, *Histoire de la radio au Québec: information, éducation, culture*, Saint-Laurent: Fides, 2007, et à Gilles Proulx, *La radio d'hier à aujourd'hui*, Montréal: Libre expression, 1986.

7. Avant et pendant la Première Guerre mondiale, la notion de *broadcasting*, c'est-à-dire la radio commerciale qui transmet la voix humaine, de la musique, etc., n'existe pas. On parle plutôt de téléphonie sans-fil permettant la communication point par point d'où l'utilisation du terme sans-filiste.

8. *La Presse* fait paraître dans les années 1920 de nombreuses rubriques dans lesquelles sont expliqués les rudiments de la T.S.F.

L'enseignement de la technologie radiophonique est suffisamment important pour qu'au début des années 1920, on puisse « estimer à quelques milliers le nombre de jeunes adultes qui avaient appris durant leurs études les bases de cette technologie de pointe, la T.S.F., et qui savaient comment se fabriquer un récepteur »⁹. On observe donc une dissémination du savoir radiophonique au sein des différentes couches de la société québécoise.

L'année 1922 marque un tournant pour la radio ; pour la première fois de son histoire, le Gouvernement canadien donne son accord à la radiodiffusion commerciale, en créant une nouvelle catégorie de licences, les Private Commercial Broadcasting Licences. Dès la fin de 1922, pas moins de 22 licences de ce type sont distribuées au Canada, en plus des 13 licences d'écoles de formation et des 40 expérimentales. À Montréal, deux stations voient le jour, à quelques mois d'intervalle. Marconi produit en premier sa station commerciale, CFCF, en juin. Suit, en septembre, le lancement de CKAC, qui propose une programmation bilingue¹⁰. Cette dernière, propriété du quotidien montréalais *La Presse*, partage la même longueur d'onde que CFCF pendant ses six premières années d'existence. Le premier studio de CKAC est construit tout en haut du bâtiment de *La Presse*, et le journal ne manque pas de publiciser cette construction, en mettant un accent particulier sur l'installation de l'antenne de CKAC, l'une des plus puissantes en Amérique du Nord à l'époque.

Le cas de *La Presse* n'est pas une exception, mais plutôt une tendance très forte dans l'ensemble du Canada. Plusieurs journaux possèdent une station de radio et, que ce soit à Montréal, Toronto, Winnipeg, Vancouver ou Halifax, « les propriétaires veillaient soigneusement à ne pas faire de la radio un concurrent de l'écrit »¹¹. Durant les années 1920, la radio se démarque des journaux par un contenu tourné essentiellement vers la musique, le divertissement, et les causeries, alors que les médias papier privilégient l'information, le commentaire et, bien sûr, la publicité.

Après *La Presse*, le quotidien *La Patrie* lance le 31 décembre 1932 la station CHLP. Celle-ci, créée en réaction au bilinguisme accentué de CKAC, possède une longueur d'ondes moindre que

9. Pierre Pagé, *op. cit.*, p. 39.

10. Encore en 1940, 34 % du contenu émis par CKAC est de langue anglaise. Cf. Elzéar Lavoie, « L'évolution de la radio au Canada français avant 1940 », in *Recherches sociographiques*, 1971, vol. 12, n° 1, pp. 17-49.

11. Pierre Pagé, *op. cit.*, p. 69.

CKAC et s'implante dans un marché déjà largement dominé par cette dernière, ce qui incite Elzéar Lavoie à se questionner sur les études de marché qui ont pu mener les autorités à délivrer une licence à CHLP, qui restera en fonction jusqu'en 1957.

Avec sa commercialisation, l'activité radiophonique se professionnalise. Il faut être en mesure de produire des grilles horaires qui seront diffusées dans les journaux. De plus, comme le souligne Lefebvre, CKAC se veut une entreprise en quête de profit. C'est pourquoi « les premières préoccupations d[u fondateur Jacques-Narcisse] Cartier seront de développer un auditoire, multiplier les lieux de diffusion, trouver des commanditaires et diffuser un répertoire déjà connu [...] de manière à fidéliser un public francophone et anglophone »¹².

La commercialisation de la radio entraîne un vaste débat sur le rôle qu'elle devrait jouer par sa programmation musicale, théâtrale ou par ses causeries. Du côté musical, Lefebvre soutient que la radio privée a fait subir à des fins de rentabilité, mais sous couvert de « démocratisation de la culture », des transformations importantes à la catégorisation des œuvres musicales de l'époque. Reprenant l'argumentaire développé par Timothy D. Taylor, Lefebvre explique que les commanditaires exigent que leur nom soit associé « au répertoire classique plutôt que populaire, car on attribuait à ce répertoire la référence au bon goût et au prestige »¹³. Ce faisant, certaines œuvres associées au répertoire classique ont été transformées et popularisées pour répondre aux souhaits des commanditaires.

Certains intellectuels, et des mouvements tels que Make America Musical¹⁴, contestent l'importance de la musique populaire à la radio. Bertolt Brecht et Walter Benjamin conçoivent plutôt la radio comme un outil d'éducation populaire et comme un instrument au potentiel émancipatoire, y voyant un réel instrument de communication, l'auditeur devenant un participant actif dans le processus. Critiquant la radio allemande, Benjamin affirme qu'« en fondant son activité et ses programmes sur la notion de divertissement [la radio] continue de sacrifier ses auditeurs, condamnés

12. Marie-Thérèse Lefebvre, art. cit., p. 183.

13. Marie-Thérèse Lefebvre, « Porosité des pratiques, étanchéité du discours : réflexions sur l'analyse de la diffusion musicale radiophonique au Québec entre 1922 et 1939 », in *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, 2012, vol. 15, n^{os} 1 et 2, pp. 65-81.

14. Pour plus de détails sur ce mouvement, *idem*.

à rester des masses muettes»¹⁵. Comme le rapporte Bennet, en France, «certains dénoncent la pauvreté intellectuelle dans laquelle la radio se complait quotidiennement», alors que d'autres se demandent si la radio doit «exister pour le peuple ou être faite par une soi-disant élite intellectuelle»¹⁶.

Qu'en est-il de la critique radiophonique au Québec? Comment s'exprime-t-elle? Est-elle le fait d'intellectuels se positionnant comme critiques des institutions dominantes?¹⁷

Léo-Paul Morin dans *Le Canada* et François Pelletier dans *Le Devoir* consacrent certaines de leurs chroniques à la radio, sans pour autant être attirés à cette tâche spécifique. Bien que ces écrits soient non négligeables, nous avons décidé de nous tourner vers trois chroniqueurs s'étant consacrés uniquement à la radio, et dont on peut présumer qu'ils consommaient un nombre substantiel d'émissions radiophoniques, en plus de potentiellement connaître les principaux acteurs de cette industrie.

Trois chroniqueurs correspondent à cette description: Georges Galipeau, chroniqueur à *La Patrie*, dont nous avons étudié les écrits parus entre 1934 et 1936, L'Écouteur, qui écrit dans *Le Canada* entre 1934 et 1935, et Gil Artois qui clôt notre trio avec sa chronique qui paraît dans *La Presse* en 1937 et 1938.

Afin de mieux comprendre les discours de ces trois chroniqueurs et les thématiques principales de chacun d'eux, nous avons procédé dans un premier temps à une lecture attentive des chroniques. Cette première lecture nous a permis de constater de grandes divergences d'opinions et de positionnement entre Galipeau, Artois et L'Écouteur. Nous avons par la suite élaboré un ensemble de mots-clés permettant de catégoriser les contenus des chroniques. Parmi ces mots-clés, nous retrouvons: programmation, potins, réponse au courrier, programme amateur, éducation, critique, portrait, hommage, etc. Nous avons également intégré à notre grille d'analyse des résumés de certaines chroniques, lorsque les mots-clés ne suffisaient pas. Enfin, nous avons prélevé un certain nombre de citations dans les chroniques, de manière à saisir le ton utilisé par chacun.

15. Philippe Baudoin, «Brecht et Benjamin au microphone: une approche du théâtre radiophonique», in *Théâtre/Public*, 2011, n° 199, p. 8.

16. Christophe Bennet, *La musique à la radio dans les années trente. La création d'un genre radiophonique*, Paris: L'Harmattan, 2010, pp. 99-100.

17. Kavin Hébert, «Intellectuels, représentations et vérité. Essai de sociologie des intellectuels», in *Sociologie et sociétés*, 2010, vol. 23, n° 2, pp. 71-93.

GIL ARTOIS, AU SERVICE DE CKAC

La chronique de Gil Artois, *Derrière le micro*, se présente sous la forme d'une série de brèves, souvent sans lien les unes avec les autres. CKAC est une propriété de *La Presse*, et Artois ne manque pas de faire une promotion assidue des émissions de la station du quotidien montréalais. Si ses chroniques comportent quelques mots sur les autres stations de radio, les émissions prévues à CKAC, ou encore les artisans qui veillent à leur réalisation sont ses sujets de prédilection. Le 27 novembre 1937, une partie de la chronique d'Artois est consacrée à un poème hommage à CKAC issu de la plume d'un « radiophile » anonyme :

*Savez-vous bien pourquoi j'n'ai jamais la migraine,
J'écoute CKAC tous les soirs de la semaine.
Vous sentez-vous parfois de très mauvaise humeur?
Syntonisez La Presse à n'importe quelle heure. [...]*

Dans l'ensemble, ses chroniques portent sur deux sujets : la programmation et les potins/anecdotes/nouvelles des artisans de la radio. Dans cette dernière catégorie, nous retrouvons l'annonce de signatures de contrat, la visite de célébrités dans la ville, des anecdotes comiques qui se sont produites dans la vie de vedettes, etc. Dans le cas de la programmation, les termes utilisés par Artois sont sans équivoque : la programmation radiophonique est toujours ou presque « sensationnelle », « originale », « divertissante », « fort intéressante », etc.

Le chroniqueur accorde également un poids important à la popularité des émissions. Ainsi, il relaie régulièrement des informations qui permettent de « mesurer » le succès populaire des émissions.

Depuis qu'est commencé le programme « Pot-Pourri Matinal », [...] a reçu plus de 25 000 lettres venant de toutes les parties de la province. (27 novembre 1937.)

M. Robert Choquette a reçu nombre de lettres d'auditeurs du poste CKAC le félicitant pour la belle tenue de son programme *Les Enquêtes du Commissaire Maigret*. (4 avril 1938.)

On dit qu'il s'est vendu dans la métropole 6384 réveille-matin au cours de la semaine. Les acheteurs ont expliqué aux marchands

que ces discrets instruments de musique les tirent fidèlement de leur sommeil afin qu'ils puissent écouter la *Parade du Matin* à CKAC. (17 septembre 1938.)

Si les chiffres avancés, tel le nombre de réveille-matin vendus, ne peuvent nous renseigner objectivement sur le succès d'une émission, ils s'insèrent dans une rhétorique axée sur l'utilisation de statistiques valables ou non, pour justifier l'appréciation des auditeurs.

Le chroniqueur cherche à comprendre ce qui accroche le public, ici la diction des artistes, là « les détails concernant la vie privée de leurs [les radiophiles] artistes préférés ». La manière dont Artois s'exprime laisse entrevoir l'importance qu'il accorde au succès populaire et au plaisir éprouvé par le public lors de l'écoute d'une émission dans le jugement de sa qualité. S'il reconnaît que « [c]ertains programmes radiophoniques, en effet, atteignent ce but louable qui est d'instruire en même temps qu'ils divertissent » (19 mars 1938), il n'en demeure pas moins qu'il louange sans mesure les émissions qui sont « susceptibles d'intéresser le plus vaste auditoire » (23 avril 1938). Il répercute également avec un plaisir évident, dans sa chronique du 5 novembre 1938, les mots de Dominique Sordet, parus dans *Radio-Magazine*¹⁸, qui propose de laisser de côté « la grande musique » pour écouter « quelques disques d'hier et d'avant-hier ».

Artois utilise également sa chronique pour répondre au courrier de ses lecteurs, qui demandent dans une large proportion les noms des interprètes de leur radio-feuilleton préféré, ou d'un chanteur entendu dans une émission précise. L'autre portion est composée de critiques à l'endroit d'artistes ou envers CKAC, critiques auxquelles Artois répond avec fermeté. À ceux qui accusent la radio de *La Presse* de mettre en avant un trop grand nombre d'artistes étrangers, Artois rétorque que « [n]ous autant que quiconque désirons que les artistes canadiens-français qui sont doués d'un réel talent, soient les premiers à obtenir du travail chez nous, mais nous ne croyons pas que le talent soit une affaire de nationalité » (13 novembre 1937). Le 6 novembre 1937, alors que certains se plaignent de l'omniprésence de disques de musique européenne sur les ondes, Artois argue que selon le statisticien de CKAC, André Daveluy, le temps consacré à la musique enregistrée sur disque « est bien minime en comparaison des heures où l'on présente des artistes de Montréal

18. *Radio-Magazine* est un hebdomadaire français spécialisé paru entre 1923 et 1939.

ou des États-Unis». De plus, Artois laisse entendre que CKAC voudrait programmer plus de musique «de chez nous», mais que la chose est impossible, «les compagnies qui fabriquent ces disques défend[ai]nt qu'on les fasse jouer à la radio».

Artois pose donc en fidèle défenseur de la station du journal pour lequel il écrit. S'il concède l'existence d'émissions à la fois divertissantes et éducatives, il n'en demeure pas moins un tenant de l'approche populaire du médium radiophonique. Le succès populaire demeure le gage d'une radio de qualité et divertir le public un objectif légitime.

GEORGES GALIPEAU, LE MODÉRÉ

La chronique de Georges Galipeau, *À l'écoute à CHLP* – auparavant intitulée *Devant le micro* et *À l'écoute avec G. Galipeau* – paraît quotidiennement dans *La Patrie*. L'auteur y présente, sous la forme d'un texte continu, des informations sur la programmation des différentes stations, des anecdotes, etc. Si Galipeau emploie certains adjectifs positifs pour parler des émissions, cette utilisation est plus mesurée que chez Artois. De plus, il lui arrive de critiquer des émissions ou des prestations qu'il juge plus faibles. Par exemple, le 18 juin 1935, il blâme George Bernard Shaw pour le manque d'originalité de sa prestation.

Bien qu'il rende régulièrement hommage aux annonceurs de radio, Galipeau se permet occasionnellement de critiquer leur travail, particulièrement lorsque ces derniers ne font pas bon usage du précieux temps d'antenne qui leur est confié.

Écoutant un programme l'autre jour, nous entendions un annonceur dire: «Je ne sais pas ce que vous pensez radiophiles, mais j'aimerais que vous soyez près de moi pour voir ce que je vois.» Naturellement, nous supposons que c'est intéressant, surtout quand il s'agit d'une description sportive, mais pour l'amour, pourquoi perdre un temps précieux à dire des mots inutiles. (8 juin 1935.)

Galipeau affirme également que le passage de certains journalistes à des postes d'annonceur est loin d'être heureux. Malgré son titre de publiciste de CHLP, Galipeau sait se faire critique et ses chroniques révèlent une sensibilité aux tensions entre tenants d'une radio populaire et défenseurs d'une radio classique, sans pour autant

laisser transparaître son allégeance personnelle. Galipeau peut à la fois vanter les qualités d'Alfredo Meunier da Sylva, « un interprète textuellement fidèle au manuscrit et à l'inspiration des compositeurs qu'il fréquente » (20 avril 1935), et avoir de bons mots pour Jack Denny, qui « a réussi à fondre les accords musicaux de façon à ne jamais ennuyer les écouteurs » (9 mai 1935). Contrairement à Artois, la popularité des émissions n'est pas un gage de la qualité de celles-ci, sans pour autant que le populaire soit impossible à conjuguer avec émission de qualité. Cet extrait tiré de l'édition du 27 avril 1935 de *La Patrie* illustre avec force cette tension à laquelle Galipeau est réceptif :

Voici pour sa part ce que pense Kate Smith des chanteurs : « Il y a deux écoles de chanteurs. Dans la première, on cherche à remplir le monde dans des éclats de voix ; plus le volume est grand, plus la mélodie devrait être belle ; le charretier aux poumons puissants est un rival redoutable des tenants de cette école. Dans la deuxième école, c'est la douceur nasillarde et les variations de gnan-gnan qui priment. Les crooners y sont rois. » Si ce n'est pas là l'opinion de Kate Smith, c'est peut-être celle d'une quantité de gens qui n'ont pas la tête dans les chaussures¹⁹. *Il faut tout de même remarquer que certaines émissions peu connues du grand public présentent autre chose que des crooners et des défonceurs de plafonds.*

Le chroniqueur n'est pas naïf quant à la programmation qui est diffusée sur les ondes des radios montréalaises ni à la qualité des interprètes.

Mais ce qui distingue le plus Galipeau des deux autres chroniqueurs radio est l'importance qu'il accorde aux artistes amateurs. D'une part, Galipeau considère que la relève musicale canadienne ne bénéficie pas de la place qui lui revient à la radio.

Au Canada, où la musique est hélas ! négligée, on se préoccupe trop peu des jeunes talents [...]. Pourquoi, arrivé à une demi-maturité, le jeune homme nous ferait-il bénéficier de son art ! Nous nous en soucions si peu ! [...] On a vu une Albani (reconnue malheureusement trop tard par les siens) conquérir des lauriers en Europe ; un Wilfrid

19. Galipeau fait référence à ceux qui critiquent la programmation musicale radiophonique. En les qualifiant de « gens qui n'ont pas la tête dans les chaussures », il démontre un respect à leur endroit, signifiant par là qu'ils ne sont pas niais, mais cultivés.

Pelleter recueillir les applaudissements du Metropolitan Opere; un Paul Cornellier, disparu de la scène lyrique canadienne, briller à l'Opéra de Paris, aussi, que de plaisir éprouvons-nous à saluer aujourd'hui comme une révélation la venue au microphone d'un virtuose de l'harmonica²⁰, à qui le directeur du poste CHLP fournit maintenant l'occasion de se produire. (3 mars 1934.)

Le 23 mai 1935, il n'hésite pas à qualifier les programmes amateurs de CKAC de l'idée de «la plus heureuse de l'année comme innovation», en plus d'en faire le compte-rendu, notant les numéros les plus réussis de la soirée. Le chroniqueur note, le 19 juin 1935, que :

[...] on n'aurait jamais imaginé tant de talent dans la métropole. La gêne, une mentalité locale, et je ne sais trop quoi aidant sont cause de la difficulté de les faire sortir de leur petit milieu, mais il semble que les voyages alléchants qu'offrent les promoteurs ont tôt fait de dégèner les talentueux amateurs qui affluent maintenant.

La radio devient, sous la plume de Galipeau, le lieu de développement d'une nouvelle génération d'artistes canadiens-français qui, plutôt que de devoir s'exiler à l'étranger, devraient avoir le loisir d'être connus et reconnus par leurs concitoyens. Il se réjouit d'ailleurs que les gagnants d'un concours de popularité aient été «des inconnus de la grosse et forte publicité» (22 juin 1935), des artistes de l'ombre, qui ne jouissent pas des feux de la rampe orchestrés par les publicitaires. Galipeau se retrouve donc dans une position contrastée, à la fois publiciste de CHLP, défenseur de la radio et dans une certaine mesure des choix des dirigeants qui l'emploient, mais également critique à ses heures, défenseur d'une diversité radiophonique parfois mise à mal par des publicitaires en quête de vedettes.

L'ÉCOUTEUR, LE CHRONIQUEUR QUI TIRE PLUS VITE QUE SON OMBRE

Notre troisième chroniqueur signe sous le pseudonyme de L'Écouteur dans le quotidien *Le Canada*. Sa rubrique intitulée *Chronique de la Radio – Échos et nouvelles* paraît de manière aléatoire dans le journal. Chez L'Écouteur, la programmation à venir et les anec-

20. Ironiquement, Galipeau ne nomme jamais dans sa chronique le nom du «virtuose de l'harmonica».

dotes sont pour ainsi dire absentes et l'essentiel de sa rubrique est dévolu aux émissions canadiennes-françaises.

Le chroniqueur pose un regard acide sur le monde de la radio, rares sont ceux qui méritent des éloges de sa part. La première source d'irritation perceptible chez L'Écouteur concerne les annonceurs²¹, qu'il affuble régulièrement du titre de « cuirs ». Il les accuse en termes virulents de maltraiter la langue française, de travailler dans l'improvisation et de manquer de culture générale. Alors qu'ailleurs, on impose des tests de connaissances aux futurs annonceurs ou encore l'obtention d'un brevet, « sous notre régime très spécial de T.S.F, c'est le triomphe de la médiocrité » (10 octobre 1934). L'Écouteur se demande s'il n'est pas possible de « trouver un jeune Canadien-Français instruit, sachant s'exprimer sans difficulté et ne prenant pas l'artériosclérose pour un pays de l'Europe centrale? » (22 août 1934).

Ces critiques virulentes à l'endroit des annonceurs s'expliquent par le rôle que prête à la radio le chroniqueur. Selon lui, « la T.S.F. doit être une école de bon goût, de correction aussi bien dans le parler que dans le choix de la musique » (5 septembre 1934). Contrairement à ses confrères de *La Patrie* et de *La Presse*, la notion de divertissement ne fait pas partie du discours de L'Écouteur. La radio n'a pas pour but de divertir, mais d'éduquer et de relever vers le haut la culture générale de la population. Ce n'est donc pas un hasard si la critique radiophonique attaque sans relâche certains formats radiophoniques et, au premier chef, les populaires radio-feuilletons. Les tournant régulièrement en ridicule, L'Écouteur, usant de sarcasme et d'ironie, retranscrit une partie des dialogues entendus à la radio, les entrecoupant de ses propres commentaires pour en faire ressortir toutes les incohérences. D'une chronique à l'autre, il poursuit son récit, se désolant dans certains cas de ne pas avoir eu un crayon à portée de main lors de l'écoute de l'émission pour relayer à ses lecteurs les « meilleurs » moments des feuilletons. En plus de se moquer des œuvres en elles-mêmes, L'Écouteur n'apprécie guère la trop grande présence du théâtre à la radio²², faisant remarquer, non sans ironie, que « [b]ientôt le texte parlé sera si important, à la radio montréal-

21. Au Québec, le terme annonceur est préféré à celui de *speaker*. Le Grand Robert de 1969 est éclairant à l'égard de ce choix terminologique. Le *speaker* est défini comme celui qui « annonce les programmes, donne les nouvelles ». Les puristes rejettent ce mot et proposent notamment « annonceur » (le mot anglais correspondant est *announcer*). Le terme *speaker* est présenté comme un néologisme « employé par la radio vers 1930 ». Je dois cette information à Micheline Cambroun.

22. Pour plus d'information sur l'introduction du théâtre à la radio, voir Pierre Pagé, *op. cit.*, notamment le chapitre 28, « Une forme dramatique originale: le radiothéâtre ».

laise, qu'il faudra recourir à d'autres ondes pour entendre un peu de musique» (12 octobre 1934). Mais le véritable problème pour le chroniqueur radio n'est pas tant l'omniprésence du théâtre que cette mauvaise habitude de confondre «volontiers théâtre canadien et spectacle populaire» (3 octobre 1934).

La musique choisie par les directeurs de la programmation subit également les foudres de L'Écouteur. En fait, le critique va jusqu'à affirmer que «la direction des programmes est confiée à des enfants» (28 septembre 1934), en plus de décocher quelques flèches à l'endroit des commanditaires qui «[a]ssis dans les luxueux fauteuils rouges [...] jugeront les artistes en fumant de gros cigares» (6 octobre 1934). Quant aux chanteurs et aux musiciens, ils sont qualifiés d'«entrepreneurs en démolition» de piano (17 octobre 1934), alors que L'Écouteur leur reproche de se «livr[er] au jeu de massacre en s'attaquant à des œuvres de trop grande envergure» (18 août 1934). Il souligne également que :

[...] pour que le mot «orchestre» ait un certain sens, il faudrait qu'il dépasse au moins le nombre de dix et qu'en plus du quatuor à cordes et du piano, il y ait au moins une contrebasse, une flûte et une clarinette. (18 août 1934.)

Il se moque du «Trio Albéniz (en appuyant sur l'«é») [qui] fait une rude concurrence aux détestables trios d'hôtels et de bateaux dont les radiophiles se plaignent depuis plusieurs années» (28 septembre 1934), de «cet orchestre «vinicole» dont nous avons déjà mentionné les procédés barbares et qui nous casse les oreilles deux fois par semaine pour nous inciter à boire un jus de raisins ontariens» (29 septembre 1934) et de ces artistes qui ne cherchent qu'une chose : «la gloriole» (15 octobre 1934). Il en appelle à une réforme de la programmation, et va jusqu'à flirter avec la censure. Il écrit, le 10 octobre 1934 :

La question d'une censure radiophonique est à l'ordre du jour. Plusieurs quotidiens ont entrepris une campagne pour prier les directeurs de poste de faire la «police de l'air». Il est temps que l'on empêche n'importe qui de dire n'importe quoi.

Les émissions diffusées à la radio ne correspondent pas à sa vision du médium radiophonique, qui en est une d'éducation à la culture

classique et au bon parler français. Ses attaques contre tout ce qui est du ressort du populaire sont nombreuses, virulentes et, visiblement, il ne cherche pas à se faire d'amis. En fait foi une prise de bec, par journaux interposés, entre lui et Cyprien, pseudonyme sous lequel se présente un artiste de radio. En réaction à une critique acide de L'Écouteur, Cyprien lui adresse un « poème lunaire » dans le journal *L'Ordre*, auquel le chroniqueur du *Canada* rétorque que « si le dénommé Cyprien a tant d'esprit lorsqu'il écrit en vers, que n'en dépense-t-il un tout petit peu dans les sketches qu'il joue au poste CRCM? Car il faut bien avouer que cette émission est lamentable » (25 août 1934).

Sur le spectre critique, L'Écouteur se retrouve donc à l'opposé d'Artois. Alors que ce dernier encense l'ensemble des émissions et le travail des artisans, le chroniqueur du *Canada* n'entend rien de très réjouissant sur les ondes et ne se gêne pas pour l'écrire en toutes lettres, n'ayant guère d'indulgence pour les annonceurs, les artistes, aussi populaires puissent-ils être, et les commanditaires. Quant à Galipeau, il se retrouve à mi-chemin de ce spectre critique, parfois sévère, souvent positif, mais capable d'y aller d'une pointe acérée lorsqu'il juge une émission de mauvaise qualité.

LE CRITIQUE RADIOPHONIQUE ET L'INTELLECTUEL QUÉBÉCOIS

Dans les années 1930, le champ intellectuel québécois n'en est encore qu'au tout début de sa formation. Si un champ, dans le sens bourdieusien du terme, constitue un ensemble structuré de positions entre des agents, possède des règles et des enjeux spécifiques et peut prétendre à l'autonomie, les intellectuels québécois de l'époque d'Artois, Galipeau et L'Écouteur n'évoluent pas dans un champ dûment formé. Comme le souligne Lamonde, « [a]u Québec, durant le premier tiers du XX^e siècle, la problématique de l'intellectuel est prise dans la gangue de la recherche d'une « élite » adaptée aux besoins nouveaux de l'économie et de la question sociale. On plaide en faveur d'une nouvelle élite, « des compétences », de l'expertise, mais la réalité sociale et le rôle politique de l'intellectuel seront débattus après 1945. »²³

Ainsi, « l'autonomisation sociale et politique de l'intellectuel peut accuser un déphasage par rapport au lexique ». En plus d'évo-

23. Yvan Lamonde, « L'affaire Dreyfus et les conditions d'émergence de l'intellectuel vues des Amériques », in Michel Trebitsch, Marie-Christine Granjon (dir.), *Pour une histoire comparée des intellectuels*, Bruxelles : Complexe, 1998, pp. 116-117.

luer dans un champ intellectuel en formation, les critiques radiophoniques se retrouvent devant un jeune média. Rappelons que la radio commerciale n'a, à ce moment, qu'une quinzaine d'années. La question de savoir s'il existe un art proprement radiophonique, ou si la radio n'est que la somme d'un ensemble de pratiques culturelles – littérature, musique, théâtre –, se pose toujours. La radio peut-elle même être qualifiée d'activité intellectuelle?

Dans ce contexte particulier et instable, il nous semble essentiel de revenir à une définition de l'intellectuel qui permet de cerner l'instabilité de champ en formation tout en évitant le relativisme historique. Charle, par sa définition de l'intellectuel, nous permet de rendre compte de la situation particulière des intellectuels québécois. Ce dernier nous invite à penser les comparaisons entre intellectuels en prenant comme point de départ «le plus petit dénominateur commun», soit «la prétention à l'autonomie». Cette dernière:

[...] implique [socialement] la faculté de disposer d'une identité commune ou d'un minimum de points communs contre des groupes englobants ou plus restreints; culturellement, elle rend nécessaire la mise au point de règles communes du champ intellectuel en partie indépendantes d'autorités symboliques d'un autre ordre; politiquement, enfin, elle signifie le refus d'accepter telle quelle la définition officielle de la politique ou de l'accès au pouvoir ou à l'influence sur l'opinion.²⁴

Suivant ces critères, comment positionner nos trois chroniqueurs radio dans ce champ en devenir? Dans le cas d'Artois, nous pouvons difficilement le considérer comme acteur du champ intellectuel en gestation. Artois ne conteste d'aucune façon l'ordre établi, alors qu'il blâme plutôt les voix qui osent exprimer un désaccord avec la conception de la radio mise en œuvre par CKAC. Le chroniqueur de *La Presse* favorise plutôt le *statu quo*. On ne retrouve aucune trace, dans les chroniques d'Artois, d'une recherche d'autonomie par rapport à son employeur. Aucune critique dirigée envers des décisions qu'il jugerait douteuses, aucune remise en question de la culture telle que représentée sur les ondes. La rhétorique statis-

24. Christophe Charle, «L'histoire comparée des intellectuels en Europe. Quelques points de méthode et propositions de recherche», in Michel Trebitsch et Marie-Christine Granjon, *op. cit.*, p. 45.

tique utilisée par Artois s'inscrit dans un souci de démontrer que la programmation élaborée par les dirigeants de CKAC plaît au plus grand nombre, et à s'identifier lui-même comme un membre de ce « groupe » majoritaire.

George Galipeau nous apparaît comme un acteur périphérique du champ intellectuel. D'un côté, on devine qu'il est proche des artisans de la radio, particulièrement des annonceurs auxquels il rend sporadiquement hommage. En tant que « publiciste de CHLP », son autonomie par rapport aux dirigeants de la station de *La Patrie* reste limitée, ne serait-ce qu'en raison de l'appellation de son poste. Toutefois, on trouve dans ses chroniques la reconnaissance d'une culture dite intellectuelle, suivant les critères d'autres champs artistiques. Ainsi, il lui arrive d'encenser des choix musicaux reconnus par des tenants d'une approche plus savante de la musique, tout en se permettant de critiquer occasionnellement des artistes pourtant populaires. Il affiche également une position claire quant à l'importance de laisser une place aux nouveaux talents locaux et amateurs. Ce faisant, Galipeau adopte un discours qui n'est pas sans rappeler celui de Brecht, qui en appelle à la participation du public afin de faire de la radio plus qu'un simple médium, mais bien un instrument de communication. Le chroniqueur de *La Patrie* soulève également le potentiel émancipatoire du médium radiophonique en soulignant qu'il est difficile de « faire sortir de leur petit milieu » les talents locaux, mais que la radio possède cette capacité, même si pour ce faire, il faut parfois mettre des prix alléchants à l'enjeu. Enfin, lorsque Galipeau se permet une pointe à l'endroit des publicitaires qui font les vedettes, se portant à la défense d'une classe d'artistes qui n'a pas les moyens de se faire connaître et qui est à la merci du bon vouloir des commanditaires, on peut y lire le désir d'un changement dans les rapports de pouvoir entre les différents acteurs qui composent l'écosystème radiophonique. Galipeau affiche donc certaines caractéristiques généralement accolées aux intellectuels. Ainsi, sans adopter une posture d'intellectuel, Galipeau s'oppose, dans les limites des possibilités de son poste, à certains penchants des décideurs de la radio, promeut le talent des moins connus, en plus de rendre compte des débats au sein de l'écosystème radiophonique. Au final, on retrouve chez lui des caractéristiques qui laissent croire que le chroniqueur de *La Patrie* est un observateur de la création d'un champ intellectuel québécois, d'où sa position périphérique.

Enfin, L'Écouteur est le plus investi dans la création d'un champ intellectuel au Québec. Le chroniqueur du *Canada* contribue à la critique des institutions capitalistes dominantes, qui sont ici les stations de radio soumises au bon vouloir des commanditaires. On retrouve dans ses écrits un désir de voir la radio occuper une place plus grande dans l'éducation de la population canadienne-française, tout comme il revendique, dans une certaine mesure, «le droit d'être considér[é] comme [un] représentant légitime de la culture»²⁵. Toutefois, comparativement aux figures intellectuelles que sont Brecht et Benjamin, L'Écouteur ne plaide pas en faveur d'une redéfinition de la relation entre les auditeurs et les créateurs de contenus radiophoniques. On découvre plutôt chez lui le désir de remplacer les artisans de la radio par des gens qui répondraient à ses propres critères de qualité, qu'on devine copiés sur certains pays européens. La relation auditeurs-artisans de la radio induite par le modèle prôné par L'Écouteur en demeure une hiérarchique: une élite intellectuelle devrait fournir à la population «la» bonne culture. D'ailleurs, on note un certain mépris de la classe ouvrière chez L'Écouteur, lorsqu'il se moque des auditeurs de radio-romans. Le chroniqueur ne se positionne pas comme un avant-gardiste, mais plutôt comme un défenseur d'une vision stricte de la «bonne» culture, qu'elle soit musicale ou théâtrale. N'oublions pas qu'il envisage positivement une certaine forme de censure qui servirait les intérêts qu'il défend: une programmation tournée vers les classiques – musicaux et théâtraux – et le bon français. Ainsi, si le chroniqueur du *Canada* est critique de la radio, il ne propose pas pour autant une vision émancipatoire du médium. Mais le trait le plus saillant de L'Écouteur réside dans son autonomie apparente face aux artisans de la radio. D'une part, *Le Canada* ne possède aucun lien avec une station de radio, ce qui libère le chroniqueur d'une pression publicitaire à laquelle doivent faire face Galipeau et Artois. D'autre part, L'Écouteur affiche ses opinions sans demi-teinte, avec virulence, sans se soucier de blesser les artistes et sans crainte de se voir par la suite privé d'appuis dans le monde artistique. À la manière d'un libre penseur – qui se cache tout de même derrière un pseudonyme – il cherche à définir les limites d'un champ en émergence, en prescrivant qui devrait y avoir accès et les règles à suivre.

25. Kevin Hébert, art. cit., p. 77.

Nous voyons donc, dans les pages de *La Presse*, de *La Patrie* et du *Canada*, se développer une critique radiophonique qui participe, à différents degrés, à la construction d'un champ intellectuel québécois, mais aussi à la création d'une culture radiophonique canadienne-française. Nous ne bénéficions malheureusement que de peu d'informations concernant les chroniqueurs radio étudiés²⁶, sinon les écrits qu'ils ont laissés dans les journaux. Leurs parcours professionnels ou artistiques ne nous sont pas connus, si bien qu'il est impossible à ce stade de lier leur position aux cercles qu'ils auraient fréquentés, mais également, à de possibles prises de position et d'actions ultérieures à leurs chroniques. Des recherches en ce sens mériteraient d'être faites, afin de mieux cerner l'apport de la radio et de ses critiques au développement du champ intellectuel québécois.

26. Toutefois, si sous le pseudonyme de L'Écouteur se trouve effectivement Henri Letondal, il serait plus facile de retrouver des informations à son sujet.

LES INTELLECTUEL·LE·S À LA CUISINE ET AU SALON: DE L'EXPERTISE À LA CONVERSATION DÉMOCRATIQUE

MICHELINE CAMBRON

La présence d'intellectuel·le·s se fait sentir dès les débuts de la radio au Québec. Qu'ils agissent comme auteurs de textes de fiction, comme conférenciers ou comme artisans de l'ombre, on peut dire qu'ils participent pleinement à ce que nous nommons la phase utopique de l'histoire de la radio, alors que les fonctions émancipatrice et démocratique du nouveau média constituent les pierres de touche de sa valorisation¹. Cela ne signifie toutefois pas qu'ils interviennent sur les ondes à titre d'intellectuel·le·s. En effet, ce statut n'est que faiblement établi au Québec durant la première moitié de l'entre-deux-guerres, selon Yvan Lamonde, qui considère que la Crise aurait favorisé l'émergence d'intellectuel·le·s critiques revendiquant une autonomie de pensée hors des sentiers politique et religieux dominants, le nationalisme canadien-français et le catholicisme². Pourtant, il importe de comprendre comment la radio participe à la conversation démocratique et dans quelle mesure des agents y assument un rôle d'intellectuel·le·s. Notre définition de l'intellectuel·le·s sera celle de Lamonde, Bergeron, Lacroix et Livernois, que nous reformulons ainsi: celui ou celle qui intervient

1. Sur cette question de l'utopie radiophonique des origines, voir Micheline Cambron et Marilou Saint-Pierre, « Presse et ondes radiophoniques. Sur les traces des voix disparues », in *Sens public, revue web. (Re)constituer l'archive*, [<http://sens-public.org/article1199.html>], consultée le 12 août 2016. Quelques travaux vont dans le même sens, entre autres, Cécile Meadel, *Histoire de la radio des années trente: du sans-filiste à l'auditeur*, Paris: Anthropos, 1988, et Hélène Eck, « La radiodiffusion dans l'entre-deux guerres: l'invention d'une culture médiatique singulière », in Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, François Valloton, *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*, Paris: PUF, 2006, pp. 231-243.

2. Voir Yvan Lamonde, *La modernité au Québec. La crise de l'homme et de l'esprit, 1929-1939*, Montréal: Fides, 2011, et Yvan Lamonde, Marie-Andrée Bergeron, Michel Lacroix, Jonathan Livernois, *Les intellectuel·le·s au Québec. Une brève histoire*, Montréal: Del Busso, 2015.

dans l'espace public, de manière régulière ou intensive, à propos d'enjeux collectivement significatifs qui touchent la société civile et qui, ce faisant, promeuvent, défendent et incarnent la liberté de parole contre différents pouvoirs³. Toutefois, contrairement à ces auteurs, qui s'appuient exclusivement sur des textes publiés, nous nous proposons d'aborder les pratiques médiatiques des intellectuel-le-s.

Mais comment obtenir une juste image de la contribution des intellectuel-le-s aux débuts de la radio, compte tenu du piètre état de nos archives radiophoniques? Nous avons choisi de ne pas limiter notre travail aux rares textes disponibles et de mettre aussi à contribution les traces des émissions radiophoniques qui se trouvent sur la page radio du journal *La Presse*, propriétaire de la première station francophone à Montréal, CKAC. Nous sommes partie des résultats du dépouillement de ces pages réalisés par Marie-Thérèse Lefebvre et son équipe et y avons ajouté nos propres analyses des mêmes pages⁴. Nous dresserons d'abord un portrait général de l'évolution de la programmation entre 1925 et 1932, afin de saisir comment la parole acquiert graduellement une place importante à la radio. Nous appuyant sur le dispositif de réception que constitue la page radio, nous examinerons ensuite les causeries dans leur variété pragmatique, entre 1929 et 1932. Enfin, nous analyserons quelques causeries données par Thérèse Casgrain et Idola Saint-Jean⁵, diffusées à CKAC entre 1931 et 1934, à partir de textes qui ont été conservés aux Archives de la Ville de Montréal⁶.

3. Les définitions d'Ory et Sirinelli se trouvent ainsi substantiellement nuancées. Yvan Lamonde, Marie-Andrée Bergeron, Michel Lacroix, Jonathan Livernois, *Dictionnaire des intellectuel-le-s au Québec*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2017, pp. 8-14.

4. L'équipe CRIARD dirigée par Marie-Thérèse Lefebvre a partiellement dépouillé ces pages afin d'en dégager la programmation entre 1927 et 1939. Je remercie Marie-Thérèse Lefebvre de m'avoir donné accès à l'ensemble de la banque de données et aux rapports.

5. Idola Saint-Jean (1880-1945) fut la première Québécoise à se présenter comme députée lors d'une élection fédérale (1930). Elle livre alors un discours politique radiodiffusé qui a circulé sous forme de tract et épouse la forme d'un manifeste, l'un des premiers au Québec. Comédienne, puis professeure de diction et de français rattachée à l'Université McGill, elle a reçu une formation de comédienne à Paris, auprès de Constant Coquelin, et suivi des cours à la Sorbonne. Active dans les médias, elle tient une chronique bilingue dans le *Montreal Herald* à partir de 1929 et est la fondatrice de l'Alliance canadienne pour le vote des femmes du Québec qui s'adresse principalement aux ouvrières et aux femmes des quartiers populaires. Thérèse Casgrain (1896-1982) est une femme politique qui défendra l'accès au droit de vote pour les femmes et la réforme du droit matrimonial. En 1921, elle fait scandale en prenant la parole en remplacement de son mari malade, lors d'une assemblée politique. Elle fonde en 1929 la Ligue des droits de la femme. Elle sera la première femme cheffe d'un parti politique au Canada, le CCF.

6. Fonds de la Ligue des droits de la femme (BM14-A) et Fonds Idola Saint-Jean (BM102), [<http://archivesdemontreal.ica-atom.org/>], consulté le 26 octobre 2016.

LES DÉBUTS DE LA RADIO ET L'ÉMERGENCE DES FORMES « PARLÉES »

Il est difficile pour nous de comprendre l'engouement collectif qui marque les débuts de la radio au Québec, et ailleurs aussi, manifestement. Les espérances placées dans ce média dessinent un récit utopique qui met en scène une collectivité, un « nous », qui aurait désormais, dans son entièreté, accès au savoir et à la modernité⁷. « Le » radio, comme on dit à l'époque, est un média dont la portée collective, est associée à un lieu privé. Cuisine ou salon, « le » radio y fait en quelque sorte irruption, avec le monde extérieur.

CKAC est la première station privée qui diffuse une programmation en français au Canada, à partir de 1922. La lecture de la page radio de *La Presse*, qui en est propriétaire, permet de connaître assez bien ce qui peut y être entendu⁸. Jusqu'en 1925, la programmation est mince et les heures d'émission du signal limitées et discontinues, quelques heures seulement, et pas tous les jours (les mardis, jeudis et samedis). On y entend principalement de la musique, classique et semi-classique, de la « bonne musique »⁹ donc, de la musique vocale et de la musique de danse. La transmission en direct de certains événements et la lecture des nouvelles « imprévues » ou « extraordinaires » demeurent marginales.

L'année 1925 est marquée par quelques innovations. La radio transmet désormais des discours de politiciens, des parties de hockey¹⁰ et la série de cours de piano d'Émiliano Renaud, concertiste montréalais de réputation internationale¹¹. Quelques causeries nommément désignées sont au programme, de manière irrégulière ou ponctuelle, dont celles des mouvements féminins. La parole n'oc-

7. Il y a sans doute un écart marqué entre les discours et les pratiques. L'importance de la fraude fiscale (il y a une taxe sur la possession d'un appareil) et l'engouement pour la fabrication de son propre radio-cristal, bien antérieur à la création de postes commerciaux, nous incitent à considérer que l'accès à la radiophonie est plus important que ne le disent les statistiques et n'est pas exclusif à l'élite. Sur ces questions, voir la réflexion de Cécile Méadel à propos de la France, *Construire le « médium » : de la TSF à la radio*, catalogue exposition Musée du CNAM, 2012. [<https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00772072/document>], consulté le 12 août 2016.

8. Les dates qui apparaissent dans ce chapitre renvoient à celle de publication de l'information et non à celle de diffusion de l'émission.

9. Sur la définition de la « bonne musique » et le mouvement Make America Musical (MAM), voir Marie-Thérèse Lefebvre, « Porosité des pratiques. Étanchéité du discours. Réflexion sur l'analyse de la diffusion musicale radiophonique au Québec entre 1922 et 1939 », in *Globe*, 2012, vol. 15, n^o 1-2, pp. 65-81, [<http://id.erudit.org/iderudit/1014626ar>], consulté le 12 août 2016.

10. « [G]râce à une entente avec une station de Springfield », CKAC diffusait « des reportages à partir de Boston lorsque le Canadien affrontait les Bruins ». Page sur l'histoire de CKAC [<http://www.broadcasting-history.ca/>], consulté le 8 octobre 2015.

11. Cette série de cours est fortement publicisée. Des extraits de lettres reçues sont publiés et *La Presse* imprime sur sa page radio un « coupon » qui permet, avec des frais de 3 \$, de recevoir un manuel d'accompagnement (*La Presse*, 16 septembre 1925).

cupe donc qu'une très petite partie du temps de diffusion. Pour l'essentiel, la soirée de 1925, qui débute à 19 heures comporte un cours ou une causerie (parfois deux), un concert en souplant et un programme de musique de danse. Sans « annonceurs »¹².

En 1927-1928, la grille se transforme de manière plus substantielle. Apparaissent des informations sur le cours des produits agricoles et des bulletins de « nouvelles inédites », même si les toutes-puissantes agences de presse s'y opposent¹³. Les causeries, généralement placées au début de la période de diffusion quotidienne, se font plus nombreuses. Par exemple, on peut entendre huit causeries sous l'égide de l'Alliance canadienne pour le vote des femmes. Les causeries dites « littéraires » ou culturelles font une apparition timide¹⁴.

L'instauration d'une programmation matinale régulière à la fin de l'année 1929 (après une première tentative avortée¹⁵) coïncide avec la multiplication des causeries et la fixation de leur durée : quinze minutes au plus. Celles de M. J. Massé, président de la Ligue du Bon Parler français¹⁶, sont présentées dans le journal comme « des cours sous forme de causeries », tandis que « le menu quotidien », présenté en matinée, est désigné comme une causerie « dans les deux langues » : on mesure la labilité du concept de « causerie » ! Toutefois, l'émission *L'Heure provinciale*¹⁷, qui débute sa diffusion à l'automne 1929 et répond à une mission ouvertement éducative, contribue à fixer les pratiques. Commanditée par le Gouvernement du Québec et diffusée deux fois la semaine, l'émission se veut musicale et littéraire et promeut la culture québécoise. Afin d'« instruire en divertissant »¹⁸, elle comportera aussi, généralement¹⁹, une « causerie », donnée le plus souvent par un universitaire ou un spé-

12. Le terme « annonceur » est préféré au Québec à celui de « speaker », choisi par les Français.

13. Cet intitulé se maintiendrait jusqu'en 1931, selon Pierre Pagé, *op. cit.*, p. 77. Il semble que l'émission *Nouvelles du Nord*, qui « diffuse entre 16h et 16h 15 les nouvelles de la journée à l'intention des gens qui habitent le Nord, par courtoisie de la Presse canadienne » (27 mai 1931), prenne alors le relais. Nous soulignons.

14. Par exemple celle du juge Surveyer, à l'occasion de la clôture de la « Semaine du livre », *La Presse*, 21 octobre 1927.

15. *La Presse*, 12 décembre 1927.

16. Le texte de la 24^e causerie est publié dans l'édition de *La Presse* du 4 mars 1931.

17. Désormais désignée sous le sigle HP.

18. Édouard Montpetit, Henri Letondal, « Rapport des directeurs de *L'Heure provinciale* », in *Rapport annuel du Ministère des terres et forêts, 1930-1931*, Québec, 1931, p. 325. Cité dans Johanne Lang, « Inventaire analytique de l'émission radiophonique culturelle québécoise *L'Heure provinciale* à CKAC (1929-1939) », Mémoire de Maîtrise, Faculté de musique, Université de Montréal, 2011, p. 30.

19. L'examen attentif des pages radio permet de constater qu'en 1931, il n'y a pas toujours une causerie à *L'HP*. Parfois *L'Heure provinciale* est suivie du « cours de vulgarisation scientifique et littéraire [de l'Université de Montréal] » et précédée des causeries du CNE.

cialiste²⁰ – l'Université de Montréal et l'Université McGill auraient été subventionnées par le Gouvernement du Québec à cet effet²¹. S'ajoutent à cette offre, dès l'hiver 1930, de nouvelles séries de causeries, comportant un nombre variable d'émissions, données en après-midi ou en début de soirée, et liées à des associations et des institutions diverses²². En 1931, des causeries sont ainsi présentées sous l'égide de l'Association des anciens étudiants d'Europe (4 novembre 1931), du Conseil national d'éducation (CNE)²³, de l'École sociale populaire²⁴, de l'Institut professionnel du Service civil (13 février 1931), de l'Association des auteurs (4 mars 1931), de l'Association catholique de la jeunesse canadienne-française (ACJC) (4 février 1931), de la Société Saint-Jean-Baptiste (*l'Heure de la SSJB*, 21 novembre 1931), etc. De plus, une série quotidienne d'une demi-heure est créée, « les cours de vulgarisation scientifique et littéraire » offerts par l'Université de Montréal²⁵. Les émissions en sont confiées tour à tour à diverses instances, soit internes à l'Université (facultés, écoles), soit placées en partie sous sa juridiction (collèges classiques, École technique, Commission des écoles catholiques de Montréal – certaines écoles ont même leur propre émission), soit encore dirigées par un professeur de l'Université (associations d'anciens, Association des retours d'Europe, Association canadienne-française pour l'avancement des sciences, etc.)²⁶. En somme, en 1931, la radio montréalaise propose des savoirs à

20. Certaines de ces causeries sont reproduites dans des journaux ou des magazines. Le travail systématique visant à retrouver les textes des causeries publiées reste à faire. D'autres se trouvent dans les fonds d'archives des conférenciers.

21. Voir Pierre Pagé, *op. cit.*, p. 214.

22. Nous ne disposons pas de la totalité des dates de diffusion pour les émissions sous la responsabilité de ces instances. La date indiquée est celle d'une mention dans *La Presse*.

23. Cet organisme pancanadien, placé sous l'égide des universités canadiennes anglophones vise à offrir une éducation populaire qui forme de bons citoyens de l'Empire britannique (John Edward Lyons, *In Pursuit of an Ideal: A History of the National Council of Education*, Ph. D. Thesis. University of Alberta, 1980). Le comité responsable de l'émission est principalement composé de professeurs de l'Université McGill. Les sujets des causeries sont rarement donnés dans *La Presse*, sans doute parce que celles-ci sont livrées en anglais. Il y a des exceptions: le 4 novembre 1931, la grille annonce une causerie en anglais de Robert Choquette sur la littérature canadienne-française. L'émission est quotidienne durant la saison scolaire, en 1931.

24. L'École sociale populaire, fondée en 1912, est un organisme qui organise des conférences et des activités visant à prodiguer une éducation populaire et à diffuser la doctrine sociale de l'Église. Il y aura plusieurs séries de causeries, évoquées dans *La Presse* à partir du 18 avril 1931.

25. *La Presse* annonce le 26 mai 1931 « le 11^e et dernier cours de vulgarisation scientifique et littéraire ». La série reprend en octobre. Le titre fluctue. Désormais cette série sera désignée comme *Cours de vulgarisation U de M*.

26. Les titres d'entrefilet donnant le programme de la semaine mettent en relief la proximité entre les auditeurs et l'institution: « Les prochains cours de *notre université* » (le soulignement est de nous). Source: coupures de presse du Fonds Édouard-Montpetit, Archives de l'Université de Montréal, localisées par l'équipe de Marie-Thérèse Lefebvre.

diverses heures du jour, sa dimension éducative devient explicite et cristallise l'élan utopique porté par la radiophonie.

Parallèlement, apparaissent aussi de nouvelles formes radiophoniques qui sont aussi liées à la parole. La poésie fait l'objet de trois séries d'émissions. Robert Choquette, désigné dans les pages radio comme « poète », y lit des textes de divers auteurs, y compris des poèmes de femmes²⁷. On assiste aussi aux débuts de la diffusion d'émissions dialoguées originales (des « saynettes »), comme *Au coin du feu*, dues également à la plume de Robert Choquette²⁸. Par ailleurs, alors que la diffusion de pièces de théâtre avait été jusque-là exceptionnelle, deux émissions théâtrales sont créées : *Le Théâtre du docteur J. O. Lambert*²⁹ et *Radio-théâtre*, qui diffuse des extraits de pièces du répertoire précédés de « causeries », auxquelles s'ajoutent parfois des commentaires entre les extraits ou les actes³⁰. De plus *L'HP* propose parfois du théâtre plutôt que de la musique (dix émissions en 1931, comparativement à deux l'année précédente)³¹.

Globalement, on peut donc considérer l'année 1931 comme celle d'un basculement qui voit les émissions de « paroles » prendre une importance nouvelle, érodant la prééminence de la musique sur les ondes.

LA CAUSERIE COMME FORME : QUI PARLE ? DE QUOI ?

À QUI ? À QUELLES FINS ?

C'est dans ce contexte d'une radio habitée par la parole qu'il faut examiner d'un peu plus près le genre de la causerie. Pour l'aborder nous disposons des informations données sur la page radio, lesquelles fonctionnent comme un dispositif tridimensionnel : énonciatif – qui parle, au nom de qui, avec quel statut et à qui –, informatif (ou sémiotique) – de quoi parle-t-on ? – et perlocutoire – à quelles fins ? Cette

27. Sur ces émissions, voir Micheline Cambron, « La poésie (irradiée) : les poètes dans l'espace public québécois des années 30 », in *Poètes et poésies en voix au Québec (XX^e-XXI^e siècles)*, *Voix et images*, 2014, n° 119, pp. [45]-57, et Micheline Cambron, Marilou Saint-Pierre, art. cit., pp. 19-27.

28. Renée Legris, *Robert Choquette, romancier et dramaturge de la radio-télévision*, Montréal : Fides, 1977, pp. 37-43. Voir aussi la liste des épisodes d'*Au coin du feu*, p. 225.

29. Cette série, placée sous la responsabilité de la troupe du Stella et « consacrée à de brèves comédies de 15 ou 30 minutes », se poursuivra jusqu'en 1937 (Marie-Thérèse Lefebvre, « Analyse... », art. cit., p. 202).

30. Cette série sera suivie, l'année suivante, de la série *Radio-Théâtre canadien*. Henri Letondal, le responsable, la promeut avec enthousiasme. Voir Marie-Thérèse Lefebvre, « Analyse... », art. cit., p. 203.

31. Johanne Lang, *op. cit.*, pp. 58 et 66.

dimension perlocutoire étant étroitement liée à l'ancrage énonciatif. Ce dispositif porte donc de manière plus ou moins explicite le principe de pertinence selon lequel l'auditeur est appelé à juger s'il fait ou non partie du public cible et à interpréter la causerie entendue³². Le fait que la plupart des séries créées à partir de 1929 soient placées sous la responsabilité d'associations ou d'organismes qui leur confèrent leur autorité subordonne donc celles-ci à une visée censée être connue des auditeurs. Les associations font ainsi de la radio un prolongement de l'espace public, y disséminant les discours. Conceptrices et commanditaires³³ de la période horaire qu'elles occupent dans la grille, comme le gouvernement l'est pour *L'HP*, ces instances poursuivent des objectifs qui leur sont propres. Il importe donc de ne pas réduire leurs causeries à leur thème – à leur dimension sémiotique – et de tenir compte des objectifs implicites ou explicites des organismes commanditaires, afin de comprendre les particularités énonciatives des causeries. La connaissance de l'organisme ou de l'institution commanditaire, l'élucidation du statut de celui ou celle qui « cause » dans l'espace public permettent en effet d'induire, tout comme le faisait à l'époque l'auditeur ou l'auditrice, les visées pragmatiques des causeries : prescrire, informer ou argumenter.

LES EXPERTS AU SERVICE DE LA MODERNITÉ

Ces visées pragmatiques sont parfois évidentes. Les causeries sur l'hygiène et celles sur la sécurité tendent à modeler les pratiques, à les rendre « saines », c'est-à-dire conformes à la raison, elles invitent l'auditeur à adopter un meilleur comportement. Les causeries qui s'apparentent à des cours ont une visée homologoue. Ainsi, celles de Jules Massé sur la langue française ou celles de C. T. Teakle sur les difficultés comparées du français et de l'anglais donnent lieu à la publication de textes ou d'exercices dans la page radio, ce qui suppose un apprentissage ordonné vers une action, en l'occurrence une pratique langagière plus « correcte ». Une partie des causeries diffusées à *L'Heure provinciale* semble aussi épouser une visée prescriptive, diffusant des informations d'intérêt général tendant à orienter les actions individuelles, dans une perspective qui est celle de la bonne

32. Je m'appuie ici sur les travaux de Dan Sperber, Deirdre Wilson, *La pertinence. Communication et cognition*, Paris : Éditions de Minuit, 1989 (1986).

33. Le recours à des commanditaires se met laborieusement en place à partir de 1927, voir Marie-Thérèse Lefebvre, « Analyse... », art. cit., p. 186.

pratique et de l'adhésion aux façons modernes de faire les choses, comme les causeries du D^r Joseph-Albert Beaudouin sur l'hygiène et les maladies infectieuses et celles de Gustave-Clodomir Piché sur les usages industriels des ressources forestières³⁴. L'identité du conférencier peut en outre contribuer à la perception de cette dimension prescriptive. Ainsi, A. Grant Fleming ne parle pas seulement à titre de médecin, mais aussi à titre de directeur médical du Montréal Anti-Tuberculosis League et du Department of Preventive Medicine and Public Health de la Faculté de médecine de l'Université McGill; il plaide, par sa seule présence, pour la mise en œuvre de pratiques préventives, renforçant sur le plan perlocutoire le contenu sémiotique annoncé, «The prevention of tuberculosis» (13 juin 1930)³⁵.

Des titres laissent plutôt voir en creux une possible argumentation, sur l'éducation par exemple («L'éducation musicale chez les jeunes» de Juliette Tardy), tandis que d'autres peuvent être assimilés à des prises de position argumentées ayant une dimension politique, révélée par l'identité du conférencier. Ainsi, la causerie de Marie-Victorin sur la création du Jardin botanique (28 février 1930) a lieu avant même que le projet ne soit présenté au gouvernement: il s'agit de convaincre de la pertinence d'une telle création un public élargi, au moment où les journaux commencent à en débattre. Toutefois, les causeries semblent, pour la plupart, étrangères à tout débat autre que savant et leur visée paraît essentiellement informative³⁶. Nous dirons, nous appuyant sur les réflexions de Sperber et Wilson, que la présentation de ces causeries dans le journal ne manifeste pas de volonté explicite de communication: les conférenciers sont sommairement présentés et le titre de leur causerie semble étroitement lié à leur spécialité, sans ancrage dans l'actualité ni indication d'un destinataire. Cela correspond au «régime de l'expertise» qui caractérise, selon Lamonde, les intellectuels nord-américains de la période³⁷. Quoique l'examen des textes (pour la plupart inaccessibles ou dis-

34. Johanne Lang évoque également des conférences sur l'assurance vie ou les aveugles dans la société (*op. cit.*, p. 78), qui semblent ressortir d'une visée de normalisation des pratiques.

35. Selon les statistiques de Johanne Lang, 20% des causeries sont données en anglais.

36. Johanne Lang a analysé les informations disponibles dans les journaux à propos de *L'Heure provinciale* et elle propose d'intéressantes statistiques quant aux sujets traités: sciences sociales, 22%; littérature et arts, 21%; sciences humaines, 19%; sciences et techniques, 19%; éducation, 10%; musique, 9% (y compris compositeurs canadiens), *op. cit.*, pp. 88-90.

37. Yvan Lamonde, «L'affaire Dreyfus et les conditions d'émergence de l'intellectuel vues des Amériques», in Michel Trebitsch, Marie-Christine Granjon, *Pour une histoire comparée des intellectuels, Supplément du Bulletin de L'HTP*, vol. 66, Bruxelles: Éditions Complexe, 1998, p. 121.

parus) révélerait peut-être quelques surprises, ces causeries semblent destinées à transmettre des informations vraies hors de toute discussion, depuis une sorte d'empyrée des savoirs qui n'a besoin d'aucune médiation, comme l'absence d'interlocuteur le manifeste³⁸.

Les causeries épousant ce modèle de transmission d'un savoir légitimé sont nettement majoritaires. Un auditeur peut, la même journée, écouter celle de *L'Heure provinciale*, le *Cours de vulgarisation scientifique et littéraire de l'Université de Montréal*, la demi-heure du Conseil national d'éducation et, éventuellement, une ou plusieurs autres causeries données sous l'égide d'associations³⁹. La présence d'une telle masse de discours instructifs met en relief deux enthymèmes forts, celui de la nécessité de l'instruction et celui de la pertinence de la science pour tous. Les causeries s'inscrivent ainsi dans la mouvance du récit utopique radiophonique déjà évoqué, dans lequel la radiophonie crée une communauté nouvelle par-delà les frontières sociales et géographiques: elles sont autant de plaidoyers en faveur de la modernité à laquelle tous devraient raisonnablement aspirer. Cette argumentation implicite nous paraît ancrée dans le dispositif de réception qu'offre le journal. La publicisation du contenu de *L'Heure provinciale* et du *Cours de vulgarisation scientifique et littéraire de l'Université de Montréal*⁴⁰ (nom du conférencier, titre de la causerie, liste des pièces musicales, etc.) permet au lecteur de juger de la pertinence de l'écoute de chacune des émissions, témoignant d'une intention communicationnelle explicite qui valorise le désir de s'instruire de l'auditeur potentiel.

LES FEMMES QUI « CAUSENT »

OU LA DÉFENSE ET L'ILLUSTRATION DE L'ÉMANCIPATION

Parce qu'on y fait une place croissante aux femmes, les causeries de *L'HPP* et du *Cours de vulgarisation de l'U de M* contribuent en outre à la diversification des voix. Ainsi, à *L'HPP*, le nombre de femmes conférencières augmente entre 1929 et 1934, passant de zéro la première année, à 6 en 1930-1931, 4 en 1931-1932, 14 en 1932-

38. Il n'y a pas d'animateur ni même d'« annonceur » à *L'HPP*. Ce décrochage à l'endroit de la situation d'énonciation et des enjeux sociaux est rendu plus visible par l'hétérogénéité des sujets abordés. Johanne Lang parle du découps apparent de l'ensemble des causeries, dont la succession semble aléatoire (*op. cit.*, p. 77).

39. Les causeries liées à des associations mériteraient d'être examinées globalement en termes de visée pragmatique. Faute de corpus établi, ce travail reste à faire.

40. L'équipe de Marie-Thérèse Lefebvre a retrouvé les coupures de presse de ces entrefilets dans le Fonds Édouard Montpetit (Archives de l'Université de Montréal).

1933 et 17 en 1933-1934. Cette présence introduit une importance variable. En effet, alors que les hommes sont le plus souvent des universitaires et, à l'occasion, des artistes ou des critiques reconnus, vingt parmi les 36 francophones connues qui « causent » sont journalistes ou écrivaines⁴¹. Elles sont donc dotées d'une autorité de nature différente, de nature médiatique. La seule qui puisse être considérée comme universitaire est M^{me} Audette (Yvonne Duckett), professeure au Conservatoire Lassalle, affilié à l'Université de Montréal (six causeries à *L'Heure provinciale* et trois dans l'émission de l'U de M); elle dispose toutefois elle aussi d'un prestige médiatique certain⁴².

Si les sujets présentés par les femmes sont très minoritairement prescriptifs – seule une conférencière anglophone prononce des conférences de ce type⁴³ –, plusieurs s'inscrivent dans des débats en cours, sur l'éducation (« De l'éducation préscolaire », M^{me} Lacasse-Rouleau, ou « The Women's Institute as a factor in Adult Education », Hazel B. McCain) ou sur la justice sociale (« Redistribution des richesses », Olivette Mercier-Gouin) par exemple. La majorité des sujets touchent cependant la littérature, la poésie et le théâtre, ou proposent des biographies, ce qui semble les inscrire dans une visée pragmatique strictement informative⁴⁴. Or, ce sont majoritairement des œuvres et des biographies de femmes, souvent québécoises, qui sont racontées et prennent ainsi statut de modèle. Dans une société où la femme est encore mineure du point de vue de la loi et n'a pas droit de vote, ce choix constitue un engagement implicite en faveur non seulement du développement des arts au Québec, mais également de l'émancipation féminine, émancipation dont les conférencières elles-mêmes constituent une incarnation, à cause de leur statut professionnel. Les femmes qui

41. Quarante-cinq femmes agissent comme conférencières à *L'Heure provinciale* ou au *Cours de vulgarisation de l'U de M*. Vingt-six d'entre elles nous demeurent inconnues, dont les neuf anglophones, qui donnent quatorze causeries. Les autres sont présentes dans l'espace public et plusieurs d'entre elles contribueront au développement ultérieur de la radio, du magazine et de la télévision, à titre de journalistes, d'animatrices, d'auteures de textes dramatiques, etc. Voir les tableaux éclairants de Johanne Lang, *op. cit.*, pp. 85-88.

42. La seule autre conférencière identifiée dans l'émission de l'Université de Montréal, Marguerite Taillefer, est directrice de l'École Saint-Marc, à la CECM (6 novembre 1931). Pour le tableau des conférences données par des femmes, voir Johanne Lang, *op. cit.*, pp. 85-88.

43. Les cinq causeries de Bessie Philips sont tournées vers des questions pratiques qui ne sont pas abordées par les conférencières francophones (« How to cool beef » ou « Summer wardrobe », etc.), voir Johanne Lang, *op. cit.*, pp. 85-88.

44. Une quarantaine de causeries données par des femmes portent sur les arts ou sur des vies d'artistes, soit plus de 20 % des causeries portant sur ces sujets, alors que les femmes représentent moins de 13 % des conférenciers selon les tableaux de Johanne Lang (*op. cit.*).

prennent la parole, et désignent leurs semblables comme modèles, participent donc à une conversation démocratique fort importante dans l'entre-deux-guerres, celle qui est liée au statut de la femme. Leurs interventions se trouvent implicitement ou explicitement engagées dans la défense et l'illustration de la présence des femmes dans l'espace public. Elles agissent ainsi davantage comme des intellectuelles engagées que les hommes qui « causent », lesquels assument, consciemment ou non, majoritairement un rôle d'expert, en surplomb de la conversation démocratique. Aussi pouvons-nous affirmer que les femmes qui « causent » poursuivent, à tout le moins de manière implicite, des fins argumentatives qui concernent les définitions de l'art et de l'artiste de même que le statut de la femme dans la société et son rôle dans la vie culturelle.

Ces dernières remarques valent bien sûr pour la durée de diffusion des causeries de *L'HP*, jusqu'en 1937. Mais le cadre pragmatique propre aux causeries des femmes s'est probablement mis en place avant même 1931. En effet, Idola Saint-Jean et Thérèse Casgrain prononcent des causeries dès 1925, puis, de manière plus suivie, en 1927. Thérèse Casgrain est suffisamment connue pour que la page radio se contente de donner son nom (ou plutôt celui de son mari : M^{me} Pierre Casgrain), sans toujours préciser de quoi il sera question : vote des femmes ou cause philanthropique. En 1931, elle prononce treize causeries au moins, dont une sur « L'avenir de notre compagnie d'opéra », et les autres sur les droits des femmes, sous l'égide de la Ligue des droits de la femme qu'elle préside. Il semble s'agir d'une série, hebdomadaire en mars et avril, irrégulière le reste du temps, dont le titre varie : « Causerie politique », « Causerie de la Ligue des droits des femmes », « Causerie ». Quant à Idola Saint-Jean, elle animera entre 1931 et 1934 les séries d'émissions de l'Alliance canadienne pour le vote des femmes, à CKAC et à CHLP, dont « L'actualité au féminin ».

Les textes présents aux archives possèdent une facture assez différente de celle des causeries publiées dont nous disposons. D'une part, comme il ne s'agit pas de textes retouchés pour parution, mais plutôt de tapuscrits (ou de copies carbone de tapuscrits) destinés à être lus tels quels en ondes, ils comportent des énoncés phatiques et conatifs qui permettent de se faire une idée du ton de la causerie, de l'auditoire et aussi, dans le cas des émissions « L'actualité au féminin », dans laquelle Idola Saint-Jean donne la parole à un ou une invité·e, du déroulement des émissions. Malheureusement, peu

de textes nous restent et leur datation est incertaine. Nous limitons donc notre analyse à un texte de Thérèse Casgrain, que nous pouvons dater de 1931 et qui est représentatif des autres textes conservés et aux causeries de la série « L'actualité féminine » (21 émissions) présentées à CKAC en 1934⁴⁵.

Ce qui frappe d'abord dans les textes conservés c'est la place importante qui est faite aux destinataires. Idola Saint-Jean parle de son « auditoire invisible ». Elle s'adresse à lui, rend compte des missives reçues (dont plusieurs sont conservées dans son fonds), lui fait systématiquement une place, généralement au début et la fin de sa causerie, l'interpelle : « Nous voulons que les minutes qui nous sont consacrées généreusement par le poste CKAC soient consacrées à une étude qui donnera des fruits. Nous vous demandons Mesdames, de nous écrire et de nous dire quels sont les problèmes qui vous intéressent davantage » (F/3,3 page 1, première émission de la série, 1934).

Par ailleurs, elle destine explicitement ses causeries non pas aux seules auditrices, mais aussi aux hommes – « La presse associée a poursuivi une enquête dans les pays d'outre-mer sur la condition de la femme [...]. Nous espérons que nos auditeurs et nos auditrices se sont intéressés aux résultats de cette intéressante enquête. » (F/3,2) –, aux membres du gouvernement – « Nous espérons que la Commission du chômage prendra en considération notre suggestion de demander aux femmes de les aider à distribuer, avec justice et non au détriment de la société, les deniers que les femmes et les hommes contribuent pour les secours directs. » (F/3,?) –, aux opposants comme aux sympathisants, bref à tous ceux qui écoutent la radio. M^{me} Casgrain ne fait pas autrement dans les siennes, créant même dans la causerie analysée une petite scène introductive dans laquelle des hommes, obligés d'entendre parler de féminisme parce que le poste radio est ouvert, se laisseraient peu à peu gagner pas ses arguments.

Je vois ici plusieurs maris froncer les sourcils et je les entends dire à leur femme : « Je t'en prie, ma chère, ferme ce radio. » De grâce, Messieurs, un peu de patience, veuillez m'écouter, en vous disant que vous aurez tout de même le dernier mot : on me donne juste

45. La datation étant absente, nous l'établissons à partir des informations de la grille radio de *La Presse*. Les numéros de conservation sont donnés lorsqu'ils apparaissent sur les numérisations.

14½ minutes. Et vous Mesdames, accordez-moi un moment, s.v.p., même au risque de retarder le dessert. Mon petit boniment vous fera peut-être le trouver meilleur. Et puis, c'est vendredi, jour de pénitence. Alors résignez-vous, Mesdames et Messieurs... (F12, 34)

Les émissions sont placées à l'heure du repas (18 h 30 ou 18 h 45), et sont donc susceptibles de toucher un public familial que la conférencière doit convaincre de rester à l'écoute.

Dans leurs causeries les deux conférencières insistent sur les effets attendus : convaincre de l'importance du droit de vote des femmes et de la nécessité de leur intégration égalitaire dans la société. Un certain engagement, de nature politique, est aussi, sinon attendu du moins espéré, auprès d'un gouvernement qui refuse d'accorder ce droit et de se préoccuper des législations qui briment les femmes. Ce qui est alors transmis c'est une argumentation dans laquelle la pertinence du propos, pour tous, femmes et hommes, constitue la pierre de touche du discours. Il y a donc une sorte d'hypertrophie de la fonction communicative de la causerie : la relation entre celles qui causent et leur auditoire occupe une place importante dans le discours.

L'examen des informations véhiculées par ces émissions révèle que celles-ci sont également mises au service du lien communicationnel. *L'actualité au féminin* possède une structure dont nous n'avons encore trouvé trace nulle part ailleurs durant cette période. Une première partie comporte, outre les nombreux appels à l'auditoire, des informations sur les mouvements féministes et les réalisations des femmes dans le monde. Puis Idola Saint-Jean présente plus ou moins longuement une conférencière ou, plus rarement un conférencier invité, en expliquant en quoi il apporte sa pierre à l'émancipation féminine. Elle laisse ensuite la parole à son invité. Il peut s'agir de jeunes diplômées qui ont un titre de gloire (l'une a fini première de la promotion de médecine à McGill, l'autre a gagné un premier prix du Barreau) ou de récipiendaires de prix prestigieux, comme Marie-Claire Daveluy qui vient de remporter le prix David en 1934. Des femmes influentes au Canada, aux États-Unis ou en Europe et, plus rarement, des hommes connus sont aussi invités. Les textes de ces invités sont absents des tapuscrits, mais on y trouve parfois la brève conclusion dans laquelle Idola Saint-Jean reprend contact avec l'auditoire avant de le quitter. Même si l'on ne peut parler d'émission dialoguée, il y a croisement de plusieurs

voix et interaction minimale entre l'animatrice, qui présente des informations et enchaîne une argumentation, et son invité-e, dont la causerie fait écho à la présentation qui la précède de sorte que l'intention de communication de celui ou celle qui cause est rendue manifeste et que le lien de pertinence peut aisément être interprété par le destinataire.

L'ensemble des causeries vise à convaincre les auditeurs de la nécessité de traiter les femmes sur un pied d'égalité: droit de vote, émancipation juridique de la femme mariée, égalité dans l'éducation. Mais il est aussi question de travail (salaire minimum, salaire égal pour travail égal, inhumanité du travail à la pièce, lois du travail), de soutien aux nécessiteux, de politiques sociales au sens large. Et de politique nationale et internationale. De pacifisme aussi. Idola Saint-Jean est plus incisive que M^{me} Casgrain, et elle s'insurge régulièrement contre les injustices ressenties. Pourquoi le Premier ministre n'a-t-il décoré « que des femmes qui œuvrent dans le domaine philanthropique alors que nous avons des médecins, des avocates, des institutrices, des écrivaines? » (BM014-4-F/2,20). Pourquoi mépriser les femmes qui ont besoin de gagner leur vie et les voir comme des concurrentes? (BM014-F/2,10). Pourquoi ne pas poursuivre les patrons corrompus? (BM014-F/2,3).

Il serait toutefois erroné de croire que ces causeries ne sont que des suites de doléances. Au-delà des informations factuelles convoquées, à partir de sources explicites, toujours les textes sont soutenus au plan argumentaire par des principes exposés et réitérés: égalité des sexes, importance de la contribution de la femme à la société, relation entre les injustices et la forme même du capitalisme, intérêt égoïste des bien nantis, rôle de l'éducation dans la réalisation d'une humanité plus juste. Toutes deux manifestent leur conviction en la nécessité de l'avènement d'une société nouvelle, plus juste, et avancent des arguments philosophiques et politiques, tout en illustrant leur propos d'exemples concrets qui témoignent de leur connaissance du terrain et créent des liens avec les auditrices et les auditeurs.

Une dernière remarque s'impose quant à la définition non partisane du politique qui est sous-jacente:

Dès cette première causerie, nous voulons assurer à notre auditoire invisible que l'actualité féminine est au-dessus de tout parti politique, nous sommes assurément en faveur de la participation de la

femme à la vie publique, mais cela constitue un problème social, nous traiterons des questions qui relèvent de la vie municipale, provinciale, nationale et internationale, et nous nous occuperons surtout de celles auxquelles les femmes doivent surtout s'intéresser. (F/3, 3)

Celle-ci donne à Idola Saint-Jean et Thérèse Casgrain une liberté intellectuelle rare, que la nature philosophique et sociologique de leurs argumentations met en relief. Ainsi agissent-elles pleinement comme intellectuelles, construisant elles-mêmes le lieu à partir duquel elles parlent, élaborant un discours qui constitue un engagement fort dans leur société, mobilisant des savoirs pour convaincre des interlocuteurs de la nécessité de changer le monde.

D'abord essentiellement tournée vers la musique, la radiophonie québécoise, fait graduellement place à des émissions reposant sur la parole, en accord avec une mission éducative qui s'inscrit dans le récit utopique associé à cette nouvelle technologie. Destinées à des publics désireux d'apprendre, ces émissions correspondent à la mission de la radio telle qu'on l'imagine à l'époque : diffuser auprès de tous les publics des savoirs perçus comme essentiels ou universellement désirables, rendre accessible à tous ce qui était réservé au petit nombre.

Le paysage radiophonique est toutefois dominé par des causeries détachées de l'actualité, données sous le signe de l'expertise. Les causeries féminines proposent un modèle différent, par une interpellation directe de l'auditoire et par la mise en relation de voix qui interviennent dans l'espace public sur des questions d'actualité et invitent à l'action politique et sociale. Elles contribuent ainsi à l'évolution des formes radiophoniques en ouvrant les émissions au dialogue et en décloisonnant les publics dans un contexte qui n'est pas celui du divertissement. Elles veulent être entendues à la cuisine et au salon et que leurs paroles soient mêlées à la conversation quotidienne, agissant ainsi en véritables intellectuelles.

TRAGÉDIE EN DEUX ACTES. FÉLICIEN MARCEAU ET MICHEL DE GHELDERODE: DES ONDES IMPURES À L'ÉPURATION DES ONDES (1940-1950)

CÉLINE RASE

« **J**e suis un homme qu'on a fait patauger dans la glu de la connerie. Et c'est une drôle de glu. Cent fois, à des amis, j'ai essayé d'expliquer ce procès. »¹ Félicien Marceau, célèbre auteur dramatique, est amer quand il rédige ses mémoires en 1968. C'est qu'avant de se faire une virginité littéraire en France et de siéger à l'Académie française, le romancier a exercé en Belgique sous le nom de Louis Carette. Plus qu'une plume, il était alors une voix, celle du journal parlé de la radio nationale dans les années 1930 ; celle aussi qui a bercé les Belges de l'Occupation, une voix qui résonnait à l'heure où le micro ronronnait de propagande allemande.

Louis Carette, Michel de Ghelderode et bien d'autres intellectuels ont collaboré à la radio volée par l'ennemi pendant la Seconde Guerre mondiale. Ils ont tenu des chroniques littéraires, artistiques, folkloriques, flirtant parfois avec l'antisémitisme et le national-socialisme, composant le plus souvent avec l'esthétique raciste des nazis et, dans le meilleur des cas, relevant de leur prestige et de leur talent le niveau des ondes vénéneuses. Ils ont commis là une « faute patriotique » d'autant plus impardonnable que les Alliés ont gagné la guerre. Alors, à la Libération, ils sont emportés par la « fureur de punition »² qui inonde les rues, les tribunaux et les administrations. Dans ces lendemains de guerre, la population répugne le traître plus encore que le boche et la justice assouvit ses élans vengeurs. Les intellectuels sont la cible de tous les assauts. C'est leur tragédie que raconte cette communication, en deux actes : quel fut le rôle des hommes de radio sous l'occupation et que leur reproche-t-on

1. Félicien Marceau, *Les années courtes*, Paris : Gallimard, 1968, p. 342.

2. Robert Aron, *Histoire de l'épuration*, vol. II : *Le monde de la presse, des arts, des lettres...*, Paris : Fayard, 1975, p. 2.

une fois la guerre finie? Dans les coulisses des procès, il faut encore comprendre pourquoi l'élément radiophonique majeure la culpabilité de la gent de Lettres.

ACTE I : LES ONDES IMPURES

10 mai 1940. Les Allemands envahissent la Belgique. Les *Rundfunk Truppe* de la *Wehrmacht*, aux ordres du Ministère de la propagande allemande, débarquent à Bruxelles et colonisent les locaux désertés de l'Institut national de Radiodiffusion (INR). La prise est de taille, car dans le III^e Reich, la radio est considérée comme l'« instrument le plus moderne qu'il soit pour influencer les masses »³. « Avec cet instrument, vous créez l'opinion publique », promettait Joseph Goebbels au parterre de journalistes allemands rassemblés à la *Haus des Rundfunks*, le 25 mars 1933. Le tout nouveau ministre de la Propagande en était résolument convaincu : « Sur le long terme la radio remplacera les journaux. » En quelques années, il est parvenu à enchaîner les ondes aux ambitions idéologiques de l'État nazi et à réviser la programmation de sorte à la mettre « au niveau des masses »⁴. Là où toutes les radios des démocraties européennes des années 1930 sont ennuyantes, cherchant à « informer, former et distraire... par l'art! »⁵, la *Reichsrundfunk* fanfaronne joyeusement. Pour faucher l'auditeur, anesthésier son attention, la harangue politique badine avec la fantaisie et la chronique culturelle. Les maîtres incontestés (Wagner, Bach et Beethoven) partagent l'antenne avec les vedettes populaires (Lili Marleen et Franz Lehár).

En Belgique occupée, le poste volé, rebaptisé Radio Bruxelles, calque les mêmes principes. Aux basques de Berlin, la nouvelle programmation équilibre les productions pointues et les succès populaires. Les journaux parlés et les billets politiques, véritables diatribes antisémites, antibolchéviques, anti-alliées, alternent avec les tubes de Trenet, de Piaf et de Chevalier. Les dédicaces de disques, les sketches et les devinettes sont autant d'entractes entre les concerts symphoniques, les chroniques sociales et les émissions culturelles. Rapide-

3. Extrait d'un discours de Joseph Goebbels du 25 mars 1933, cité in Heinz Pohle, *Der Rundfunk als Instrument der Politik: zur Geschichte des deutschen Rundfunks von 1923-1938*, Hambourg: Bredow-Institut, 1955, p. 231.

4. Olivier Rathkolb, « La musique, arme miracle du régime nazi », in Pascal Huynh (dir.), *Le Troisième Reich et la musique*, Paris: Fayard, 2004, p. 150.

5. Jacques Graye, *La radiodiffusion belge francophone (1923-1940): INR et stations privées*, mémoire en histoire, Bruxelles: ULB, 1990, p. 44.

ment, la radio de guerre conquiert un chapelet d'auditeurs. Non pas seulement les rexistes et autres ralliés au national-socialisme, mais des Belges de tous bords qui allument le « *post'* » pour éclairer leurs années noires. En 1942, Radio Bruxelles connaît son pic d'audience ; des centaines de lettres échouent sur les bureaux des speakers pour les remercier. Il faut dire que pour couvrir d'un « masque de normalité »⁶ leur propagande, les Allemands ont recruté un personnel belge, flamand et wallon. À tous les étages de la radio, ce sont plus de 500 speakers, journalistes, acteurs, musiciens qui travaillent à jeter dans l'éther la programmation vérolée par l'ennemi. Peu d'accents suspects donc. Au contraire, beaucoup de talents du pays. C'est bien simple, la radio nationale n'a jamais été aussi belge que sous l'occupation allemande. Elle profite de la fermeture des frontières qui recalent les vedettes françaises au profit des talents nationaux. Dans les rapports qu'ils envoient à Berlin, les fonctionnaires de la *Propaganda Abteilung* se félicitent d'avoir su s'adjoindre la collaboration de spécialistes ou de poètes de renom⁷, dont celle de Louis Carette et de Michel de Ghelderode.

Louis Carette était rédacteur au journal parlé de l'INR avant l'invasion. En juillet 1940, après la capitulation belge, il rentre à la radio pour récupérer son emploi, comme des centaines d'autres fonctionnaires. Il devient rapidement le chef de la section des actualités de Radio Bruxelles. À ce poste, il réalise ou avalise toutes sortes d'émissions qui, à bien les écouter, courtisent parfois l'Ordre nouveau. En décembre 1940 par exemple, il interviewe un prisonnier libéré d'un camp allemand qui vante la douceur du travail, l'abondance de la nourriture et la gentillesse des gardes⁸. L'année suivante, il interroge des volontaires de la Légion Wallonie qui reviennent du Front de l'Est et racontent leur « joyeuse épopée »⁹. De manière générale, on peut repérer dans les interventions de Carette à la radio une relativisation de l'antisémitisme et du régime nazi, comme par ailleurs dans ses romans de l'époque où les personnages sont gagnés au

6. Expression de Laurence Bertrand-Dorleac, *L'art de la défaite. 1940-1944*, Paris : Seuil, 1993, p. 48.

7. CEGESOMA (Bruxelles), AA 582, MBH, Service de la Propagande en Belgique, *Situation de la propagande et rapport sur l'activité y déployée du 1^{er} au 15 avril 1941*, 16 avril 1941, p. 8.

8. CEGESOMA, Archives sonores Radio Bruxelles, cass. 6, face A, Radio Bruxelles, Louis Carette, *Interview de Jean Bourguet, ancien prisonnier revenu d'Allemagne*, 4.12.1940 [20.11.1940], 17 h 45.

9. CEGESOMA, Archives sonores Radio Bruxelles, cass. 89, face A, Radio Bruxelles, Louis Carette, *Interview de soldats volontaires de la Légion Wallonie*, 20.01.1941 et 21.01.1941 [30.12.1941], 19 h 30.

fascisme¹⁰. Mais, en mai 1942, Louis Carette démissionne. L'Occupation devient oppressante. L'atmosphère à Radio Bruxelles s'est «alourdie», dit-il. Il écrit: «Les mesures contre les juifs pour moi, c'était tout ensemble l'horreur et la démence. Je peux concevoir la dureté. Je suis fermé à la démence.»¹¹ Il quitte le pays.

Autre bonne recrue de Radio Bruxelles: Adhémard Mertens, mieux connu sous le pseudonyme de Michel de Ghelderode. Le sombre dramaturge, célèbre essentiellement pour ses pièces de théâtre baroques et ses contes carnavalesques, était fonctionnaire à l'administration communale de Schaerbeek, dans le grand Bruxelles, depuis les années 1920. Quelquefois avant la guerre (mais rarement), il était venu faire des causeries à l'INR. Ce sont véritablement les Allemands qui lui donnent sa chance. À partir du 25 avril 1941, de Ghelderode tient la chronique hebdomadaire *Choses et gens de chez nous* à Radio Bruxelles. Il rédige ainsi 113 textes d'une réelle valeur littéraire touchant à l'histoire, au patrimoine et au folklore de diverses villes du pays. En 1943, les Éditions liégeoises Maréchal publient ses chroniques à succès¹². C'est son heure de gloire, l'année la plus prolifique de sa carrière. Dès ce moment toutefois, Michel de Ghelderode, malade, renonce à lire lui-même sa rubrique au micro. Il collabore de plus en plus épisodiquement avec Radio Bruxelles, écrivant encore quelques jeux radiophoniques. Il rompt plus généralement les contacts qu'il avait noués avec l'Ordre nouveau. Au total, sous l'Occupation, il aura perçu 173 cachets pour des chroniques généralement inoffensives, à l'exception de l'une ou l'autre dénotant en arrière-plan l'antisémitisme et l'anticléricalisme d'un auteur que ses biographes présentent par ailleurs comme étant médisant, paranoïaque, tragique¹³.

Michel de Ghelderode et Félicien Marceau ont prêté leur talent à Radio Bruxelles. Mais ni l'un ni l'autre n'y travaillent plus dès 1943, quand le poste «occupé» entame sa marche vers les extrêmes. Aucun des deux intellectuels n'est présent dans la maison de la Radio quand les autorités gouvernementales et radiophoniques reviennent de Londres, en septembre 1944, auréolées de leur victoire. Mais ni

10. Voir à ce sujet: Barbara Dickschen, «Les années troubles de Louis Carette», in *Les Cahiers de la Mémoire contemporaine*, 2001, n° 3, pp. 153-174.

11. Félicien Marceau, *op. cit.*, p. 286.

12. Michel de Ghelderode, *Choses et Gens de chez nous*, 2 tomes, Liège-Paris: Éditions Maréchal, 1943.

13. Roland Beyen, *Michel de Ghelderode ou La hantise du masque. Essai de biographie critique*, Bruxelles: Palais des Académies, 1971.

Michel de Ghelderode ni Louis Carette n'échappent toutefois aux rafles rageuses de la Libération.

ACTE II : L'ÉPURATION DES ONDES

La Libération a légué des images d'extase, de foule en liesse, de chars britanniques pris d'assaut par des femmes en délire. Des souvenirs plus sombres aussi, clichés de maisons dévastées, de femmes tondues, d'exécutions sommaires. L'année 1944 est l'heure des règlements de comptes. Dans toute l'Europe, la Libération s'appareille d'un large mouvement de représailles. Il faut « chasser la vermine pro-boche »¹⁴, traquer les confrères compromis, condamner les traîtres à la patrie. Au niveau judiciaire, la *répression* des collaborateurs occasionne des sanctions pénales allant de l'amende à la peine de mort. Au niveau administratif et professionnel, l'épuration se solde par des peines disciplinaires : des blâmes, des suspensions, des révocations de fonction.

Louis Carette est attrapé par la machine judiciaire. Le 5 novembre 1945, devant le Conseil de guerre de Bruxelles, s'ouvre le procès « spectaculaire »¹⁵ de Radio Bruxelles. Il y a 44 prévenus : ce sont les principaux rédacteurs et speakers des journaux parlés et des reportages de propagande. Parmi eux, 37 seulement sont assis sur le banc des accusés. Les autres, dont Louis Carette, sont en fuite et seront jugés par contumace. Au terme d'une procédure longue de deux mois, pendant laquelle la foule, dense, est venue voir le visage de ceux dont elle ne connaissait que la voix, le tribunal rend un jugement sévère : huit prévenus sont condamnés à mort. Suivent quatre condamnations à vingt ans de travaux forcés, sept à quinze ans de prison (c'est le cas de Louis Carette), trois à dix ans, treize à cinq ans ou plus et quatre à trois ans de prison¹⁶. Comparé aux données globales de la répression, le châtiment de la radio témoigne d'une volonté tenace de punir : sur les 57 000 jugements rendus par les tribunaux militaires dans l'après-guerre, on compte 5,16 % de condamnations à mort¹⁷, un chiffre qui fait rougir les 19 % de

14. CEGESOMA, AA 1297 657/5, Discours d'ouverture de la première séance de l'Amicale des Anciens combattants de l'INR, par le vice-président [1944].

15. THEMIS, « Radio Bruxelles ment... Radio Bruxelles ment... », in *La Lanterne*, 6 novembre 1945, p. 2.

16. L'action s'est éteinte contre deux accusés décédés tandis que trois prévenus sont acquittés.

17. Luc Huyse, Steven Dhondt, *La répression des collaborations, 1942-1952. Un passé toujours présent*, Bruxelles : CRISP, 1993, pp. 27-28.

sacrifiés de la radio¹⁸. Le décalage est saisissant : 16,6 % des inculpés de Radio Bruxelles écopent de onze à quinze années de prison contre 5,7 % en général ; 38 % sont condamnés à cinq à dix ans de prison contre 17 % pour le total. C'est bien simple, les tribunaux militaires ont le plus souvent condamné à moins de cinq ans de prison (54 %) tandis que moins 10 % des « radioboche »¹⁹, comme les appelle la presse, doivent purger une à quatre années de détention.

Louis Carette a fui en France. Mais, devenu Félicien Marceau, il rédige en 1968 ses *Années courtes*, un ouvrage dans lequel il témoigne de la mémoire rancunière de cette affaire. « À cause de [ce procès], pendant longtemps, j'ai été entouré de chuchotis et de ragots, peu de ces chuchoteurs prenant la peine de s'informer exactement »²⁰, écrit-il. Marceau reçoit le prix Goncourt en 1969 ; il entre à l'Académie française en 1975²¹. Mais chaque relent de succès ranime effectivement la polémique. Son entrée à l'Académie s'est soldée par la démission, en protestation, de l'Académicien, poète résistant, Pierre Emmanuel. La presse ne se lasse pas de rappeler que ce génie littéraire « est quand même un collaborateur »²². Quand il décède, en 2012, les nécrologies concentrent encore sa biographie sur ces « années-là ». Le site en ligne *Mediapart* tient pour l'occasion un véritable plaidoyer contre l'« ancien collabo devenu académicien »²³. « Je suis un homme qu'on a fait patauger dans la glu de la connerie »²⁴, résume donc Félicien Marceau, tant le verdict du Conseil de guerre colle à sa plume.

L'historiographie prédisait l'aridité du jugement. Pierre Assouline²⁵, Robert Aron²⁶, Martin Conway²⁷, Peter Novick²⁸ ou Gisèle Sapiro²⁹, entre autres, ont déjà relevé la rudesse discriminatoire de

18. Le pourcentage est calculé sur la base de 42 prévenus, deux étant décédés avant le jugement. À noter par ailleurs qu'aucune de ces peines de mort n'a été exécutée.

19. « Le Procès des « Radioboche » devant le Conseil de guerre de Bruxelles », in *Le Peuple*, 13 novembre 1945.

20. Félicien Marceau, *op. cit.*, p. 327.

21. Pierre Stephany, *Le monde de Pan. Histoire drôle d'un drôle de journal, 1945-2002*, Bruxelles : Racines, 2002, pp. 62-65.

22. QUICK, « Le lauréat », in *La Wallonie*, 20 novembre 1969.

23. Raoul Marc Jennar, « Félicien Marceau : un ancien collabo devenu académicien », in *Mediapart*, 8 mars 2012, [<http://blogs.mediapart.fr>], consulté le 6 septembre 2013.

24. Félicien Marceau, *op. cit.*, p. 342.

25. Pierre Assouline, *1944-1945 : l'épuration des intellectuels*, Bruxelles : Complexe, 1985.

26. Robert Aron, *op. cit.*

27. Martin Conway, *Degrelle. Les années de collaboration. 1940-1944. Le rexisme de guerre*, Ottignies : Quorum, 1994.

28. Peter Novick, *L'épuration française 1944-1949*, Paris : Seuil, 1991.

29. Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris : Seuil, 2011, pp. 525-688.

la répression des intellectuels. Journalistes et écrivains paient très cher leur pouvoir d'influence quand les guides spirituels qu'ils sont ont choisi d'empoisonner l'opinion. La justice leur reproche d'avoir cédé au péché capital du nazisme et d'avoir, mystificateurs, manipulateurs, créé un climat favorable au régime de l'ennemi. La faute est grave. On le perçoit dès la lecture de la circulaire que l'Auditeur général, à la tête des tribunaux militaires belges, envoie à ses auditeurs militaires le 12 octobre 1944 : « Messieurs, une des missions les plus importantes qui doit retenir votre attention toute spéciale consiste dans l'instruction et dans la poursuite des infractions commises pendant l'occupation du territoire par la voie de la presse et de la radio », écrit-il à ses confrères³⁰.

En fait, les procès des intellectuels sont attendus, ils précèdent souvent les autres, s'étalant à l'heure où les passions sont encore vengeresses et la justice confuse. Leur collaboration a été visible, bruyante ; leur répression doit l'être tout autant. Aux premiers rangs, les journalistes font office de « boucs émissaires », laissant le temps aux véritables collaborateurs politiques – dont les dossiers sont les plus longs à instruire – de profiter du réveil des raisons. Sous les projecteurs de la Justice, ils font de l'ombre aux collaborateurs économiques, sombres inconnus du grand public, mais rouages essentiels de la reconstruction nationale. En somme, ils font commodément diversion à la complaisance de la répression des industriels. « La Finance, l'Industrie, l'Économie sont indispensables. Les idées... »³¹

De son côté, Michel de Ghelderode, en tant que fonctionnaire à l'administration communale de Schaerbeek, doit rendre des comptes au Collège échevinal³². Ses chroniques sont culturelles, suffisamment apolitiques pour que la Justice s'en désintéresse. C'est une procédure disciplinaire qui attend le dramaturge. Le Premier ministre de l'époque, Hubert Pierlot, définit ainsi cette épuration administrative :

Il y a des gens indignes, en raison de leur conduite sous l'occupation, auxquels vous ne voudriez pas serrer la main et qui, pourtant,

30. CEGESOMA, MIC 253/1, Circulaire de l'Auditorat général n° 944, 12 octobre 1944.

31. Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 125.

32. Le philologue Roland Beyen a détaillé la chronologie de cette « tragédie » dans l'œuvre volumineuse qu'il consacra à de Ghelderode, notamment dans le cinquième tome commenté de sa *Correspondance*, consacré aux années 1942-1945. Cf. Roland Beyen (éd.), *Correspondance de Michel de Ghelderode 1942-1945*, t. V : 1942-1945, Bruxelles : Labor, 1998.

n'ont commis aucune des infractions prévues par le Code pénal. On peut être indigne d'exercer une fonction publique sans qu'il y ait matière à poursuites.³³

Le 13 octobre 1944, Michel de Ghelderode s'explique donc devant la Commission d'enquête instituée pour donner un avis sur la conduite des membres du personnel communal pendant la guerre, « Conseil des Troubles de mon faubourg », ironise-t-il³⁴. Le 12 janvier 1945, le Conseil communal le révoque, lui reprochant d'avoir travaillé à l'échevinat des Beaux-Arts du Grand Bruxelles, où il était fonctionnaire, et – le grief est plus long – d'avoir « donné régulièrement à l'INR français (sous contrôle et censure allemands) pendant l'occupation, une causerie hebdomadaire sur les « gens et choses de chez nous ». A participé de ce fait à la propagande voulue par les Allemands. »³⁵. « Me voici donc sur le pavé, malade, sans pension ni secours aucun, avec une étiquette d'infamie qui me privera de bien des chances, me fermera bien des portes de cette société haineuse »³⁶, se lamente l'écrivain qui multiplie les invectives à l'égard de ses « persécuteurs », « jacobins de l'an 44, démocrates à la graisse de cheval de bois, frères citrons et autres matamores de banlieue »³⁷. La sanction de révocation d'un emploi public est sévère, car elle s'accompagne d'une déchéance des droits civils et politiques. Entre autres droits, celui de publier. Pour un auteur, c'est une condamnation à la misère... Michel de Ghelderode se pourvoit en appel, soutenu par une épaisse pétition signée par des intellectuels de renom. « Il n'est pas jusqu'à la reine qui en soit avertie »³⁸, gausse de Ghelderode. C'est un succès : le 23 mars 1945, sa sanction de révocation est cassée³⁹. La peine est convertie en trois mois de suspension sans traitement⁴⁰.

33. Annales parlementaires, La Chambre, 22 novembre 1944, p. 44.

34. Lettre de Michel de Ghelderode à Franz Hellens, 12 septembre 1944, citée in Roland Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque...*, op. cit., p. 293.

35. Registre aux délibérations du Conseil communal de Schaerbeek, *séance du 12 janvier 1945*, reproduit in Roland Beyen (éd.), *Correspondance de Michel de Ghelderode...*, op. cit., annexe IV, pp. 674-676.

36. Lettre de Michel de Ghelderode à Franz Hellens, 13 janvier 1945, citée in *ibid.*, p. 293.

37. Lettre de Michel de Ghelderode à Camille Poupeye, 18 décembre 1944, citée in *ibid.*, p. 281.

38. *Ibid.*, p. 309.

39. Arrêté de la Députation permanente du Brabant, 23 mars 1945, reproduit in *ibid.*, pp. 682-684.

40. Roland Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque...*, op. cit., pp. 294-297.

Malgré la réduction de peine, l'auteur continue de crier au complot et se complaît dans son rôle de poète maudit. Il est vrai qu'après cet épisode, si Michel de Ghelderode a encore reçu quelques hommages (notamment le Prix triennal de littérature française en 1945 et celui de théâtre en 1953), il est recalé, par deux fois, à la porte de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique⁴¹. Son œuvre est boycottée: le nom du dramaturge n'est plus prononcé sur les antennes de l'INR pendant une petite décennie.

C'est que la radio libérée, en tant qu'organisme parastatal, procède également au grand nettoyage de ses cadres. Elle élève deux commissions d'enquête chargées d'évaluer le comportement patriotique de son personnel pendant la guerre et de proposer au Conseil de gestion, s'il y a lieu, des sanctions administratives allant du blâme à l'exclusion définitive. Le jugement au sein de l'INR est particulièrement sévère en comparaison de celui des milieux professionnels voisins. Là où la scène artistique, cabarets et théâtres, ont totalement renoncé à faire leur examen de conscience, n'inquiétant pas leurs artistes, les musiciens qui jouent à la radio sont durement sanctionnés; ils sont exclus par orchestres entiers. La presse écrite a abandonné l'épuration des journalistes à l'initiative syndicale, épuration passoire et désorganisée. Les clubs, les académies et les associations d'écrivains ont favorisé une épuration légère, tendant à faire passer le message que la classe des Lettres n'a pas fricoté avec l'occupant. Mais la radio, elle, met à la porte plus de 20% des membres de son service culturel; autres 26% des fonctionnaires de ce service, rédacteurs, speakers, journalistes, sont suspendus. En parallèle, l'INR décide encore de se passer des collaborateurs extérieurs qu'il sait compromis. Un tableau tarifé des sentences est établi: autant de prestations à la radio volée égalent autant de jours d'interdiction d'antenne. Des centaines de chanteurs et d'écrivains sont bannis des studios. Avec ses 173 cachets, Michel de Ghelderode est estampillé «indiffusable» pour... 85 ans⁴²! L'épuration de l'intellectuel apparaît donc d'autant plus rude qu'elle passe par une superposition de sanctions et qu'elle entaille durablement sa carrière.

41. Cité in « Michel de Ghelderode et l'Académie. Communication de M. Roland Beyen à la séance mensuelle du 4 avril 1998 », in *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature française*, t. LXXVI, 1998, n° 1, p. 200.

42. Le temps passant, les sanctions sont révisées et les peines rabotées. Michel de Ghelderode sera réinvité à l'INR dès 1953. Jean Stevo, « Entretien avec Michel de Ghelderode », in *Synthèse*, 1954, n° 94, pp. 59-69.

Ces deux affaires soulèvent la question de la responsabilité des intellectuels en temps de crise et renvoient au débat plus général sur la liberté d'expression. Certes, la nocivité des textes de ceux qui comparaissent en justice, comme Félicien Marceau, est incontestable. Il suffit d'en entendre quelques passages pour se convaincre que leurs reportages travaillaient à la promotion de l'Europe nouvelle voulue par les nazis. Ce qui porte à débat, ce n'est pas tant le caractère toxique de leurs discours – il l'est, c'est certain – mais l'opportunité de les condamner, à mort parfois, pour avoir tenu ces discours. « Il est terrible de faire tomber une tête pensante, même si elle pense mal »⁴³, disait Claude Mauriac.

À l'échelon administratif, les épurateurs responsabilisent également les intellectuels compromis indirectement par leur participation à Radio Bruxelles. Le divertissement, la culture comme armes de trahison. L'arrêté royal qui consacre la révision de sanction de Michel de Ghelderode développe le reproche dans toutes ses nuances :

Sans doute ses causeries ne pouvaient en rien servir la propagande ennemie, mais [...] l'intéressé, qui avait la qualité de fonctionnaire communal, a néanmoins commis une faute en ne se rendant pas compte que sa collaboration, à l'abri de toute critique en soi, n'en avait pas moins pour résultat de rendre attrayantes pour les auditeurs des émissions radiophoniques au cours desquelles de véritables collaborateurs se livraient à une propagande antinationale.⁴⁴

Cette conception de la responsabilité des intellectuels désarçonne un monde des Lettres qui applaudit en même temps le rétablissement de la liberté de la presse. Ludo Patris, auteur de causeries littéraires et cinématographiques sur Radio Bruxelles, s'en désole : « On veut absolument que l'écriture soit jugée comme une action lourde de sens, oui, lourde de plus de sens réel que la fabrication d'armes, la construction de blockhaus et les livraisons de toute nature. »⁴⁵. Et l'essayiste d'expliquer pourtant : « Une

43. Réflexion de Claude Mauriac, fils de François, l'écrivain. Il est secrétaire du général de Gaulle quand il rédige cette phrase pour la demande de grâce de l'écrivain collaborateur Robert Brasillach, voir Claude Mauriac, *Un autre de Gaulle. Journal: 1944-1954*, Paris : Hachette, 1971, p. 82.

44. Cité in « Michel de Ghelderode et l'Académie... », *op. cit.*, p. 206.

45. Simon Le Gueux, *op. cit.*, p. 79.

occupation ennemie n'est pas un lit de roses sans épines. Acceptons les choses comme elles sont, et ajoutons que pour notre pays, l'efficacité du refus intérieur et de la résistance était conditionnée par l'intelligence des concessions.»⁴⁶ En écho, Michel de Ghelderode s'enflamme : « J'ai soutenu le moral de mes compatriotes – et c'est moi l'incivique ! Démence !... »⁴⁷ Pour le poète Lucien Christophe, les causeries de Ghelderode sur le folklore belge « n'ont pu que renforcer chez ses auditeurs le sentiment de leur intégrité ethnique [...] qui est dans son essence un élément de résistance à l'oppression »⁴⁸. Pareille défense des intellectuels étiole les frontières entre patriotisme et collaboration. En construisant des « ailleurs » pour que l'auditeur en guerre puisse s'évader, l'artiste a-t-il collaboré ou résisté ? En 1949, José-André Lacour publie un roman dont la thèse est tout entière résumée dans le titre : *Le châtimement des victimes*⁴⁹. Ces deux tomes décrivent une occupation durant laquelle « les héros résistants n'étaient pas tout à fait des héros et les salauds pas si salauds que cela »⁵⁰. C'est le concept de la « zone grise »⁵¹ élargi aux sociétés occupées⁵². Depuis ces jugements et leurs révisions, la question de la responsabilité des intellectuels reste débattue. Débat indépassable même dans l'historiographie la plus récente. Tout argument pour l'une ou l'autre thèse se résume toujours à une prise de position à l'égard de l'ambiguïté.

HORS SCÈNE : LE POUVOIR DE LA RADIO

Les affaires Marceau et de Ghelderode rappellent la sévérité de la répression à l'égard des intellectuels ; elles montrent surtout que, de tous, les intellectuels diffusés sur le poste collaborateur sont les plus impardonnables.

46. *Ibid.*, p. 34.

47. Lettre de Michel de Ghelderode à Louis De Winter, 3 février 1945, in Roland Beyen (éd.), *Correspondance de Michel de Ghelderode...*, *op. cit.*, p. 309.

48. AGR (Bruxelles), I 296 2627, Archives Albert Guislain, Note de Lucien Christophe, 15 février 1945.

49. José-André Lacour, *Le châtimement des victimes*, Paris : Julliard, 1949.

50. José-André Lacour, *Vous m'inquiétez, Lord Scones!*, Paris : Julliard, 1966, quatrième de couverture.

51. Concept proposé par Primo Levi dans sa réflexion sur l'univers concentrationnaire (*Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris : Gallimard, 1989, pp. 36-68).

52. Lire à ce sujet Philippe Mesnard, Yannis Thanassekos (éd.), *La zone grise entre accommodation et collaboration*, Paris : Kimé, 2010.

Derrière les procès de ses chroniqueurs, c'est la radio elle-même qui est jugée. L'aridité des peines envers les « voix vendues »⁵³ est révélatrice du regard posé sur le média radiophonique à la Libération. La guerre des ondes a fait prendre conscience aux belligérants de la force politique de cette boîte à musique. En cette époque de troubles, héritière des obsessions psychologiques d'Adolf Hitler, la radio est perçue comme une « arme redoutable »⁵⁴, un « huitième art »⁵⁵ dont les effets sont aussi craints que surestimés. En vrai, la propagande radiophonique allemande en Belgique occupée fut aussi impressionnante dans ses moyens que médiocre dans ses effets⁵⁶. Mais en cet « Âge des foules », encore aux prises avec les théories scientifiques de Gustave Lebon, Harold Lasswell ou Serge Tchakhotine, la propagande est conçue comme « la reine des batailles et la pourvoyeuse des victoires »⁵⁷. Le modèle linéaire de la « piqûre hypodermique » convainc qu'une idée injectée est une idée reçue. Les Libérateurs, bientôt épurateurs, estiment que quatre années de manipulation nazie ont provoqué des ravages « incalculables »⁵⁸ sur la conscience des Belges de l'an quarante. L'épuration est dès lors dotée d'un esprit de croisade : il faut sanctionner le « crime » radiophonique avec autant de zèle que l'ennemi en a déployé pour le commettre.

Ce grand nettoyage patriotique répond aux préoccupations tant des autorités que des auditeurs. Par la rigueur, le gouvernement entend préserver l'excellente réputation que la radio belge a acquise à Londres, où son épopée a fusionné avec celle de la « Bibicie » victorieuse. Seul l'intellectuel pur, garant des capacités démocratiques du média, pourra rejoindre l'INR libéré. En jetant l'opprobre sur les « lèche-bottes allemands »⁵⁹, les auditeurs expriment quant à eux leur dégoût pour ses voix tour à tour mornes et putassières qui ont ajouté au calvaire de l'Occupation une dimension

53. Marius Beaumez, « Ballade pour une voix vendue », in *La Cité Nouvelle*, 8 novembre 1945, p. 2.

54. Roger Clausez, *La radio, huitième art*, Bruxelles : Lebegue, 1945, p. 84.

55. *Idem*.

56. Pour un développement plus dense, se rapporter à Céline Rase, « *Radio Bruxelles au pilori* ». *Des ondes impures à l'épuration des ondes. Contribution à l'histoire de la radio, des collaborations et des répressions en Belgique (1939-1950)*, Thèse de doctorat en histoire, UNamur, 2016.

57. Simon Le Gueux, *op. cit.*, p. 42.

58. Walter Ganshof van der Meersch, *Réflexions sur la répression des crimes contre la sûreté extérieure de l'État belge. Discours prononcé à l'Audience solennelle du 17 septembre 1946 et dont la Cour a ordonné impression*, Bruxelles : Bruylant, 1946, p. 19.

59. CEGESOMA, AA 1297 657/5, Discours d'ouverture de la première séance de l'Amicale des Anciens combattants de l'INR, [1944].

sensible. Par elles, ils ont entendu « la guerre en direct ». À cause d'elles peut-être, ils ont admiré les légionnaires enrôlés pour le front ou douté de la victoire des Alliés. Le public s'en prend d'autant plus aux intellectuels que ces élans revanchards lui permettent de masquer sa propre culpabilité d'auditoire passif et résigné.

LIENS VERS DES DOCUMENTS

Radio Bruxelles, Pierre Chatelain Thailhade, *Les bobards de l'année défunte*, [18 janvier 1944], © CEGESOMA :
[<http://tinyurl.com/yd5quns6>]

Radio Bruxelles, Franz Thiry, *Avec des volontaires de la Brigade d'Assaut Wallonie*, [31 décembre 1943], © CEGESOMA :
[<http://tinyurl.com/ybj45m8u>]

Radio Bruxelles, Ludo Patris, *Messages d'enfants pour leurs pères prisonniers*, 1^{er} et 7 novembre 1942 [15 octobre 1942], 19h15, © CEGESOMA :
[<http://tinyurl.com/ybwyjxlf>]

Radio Bruxelles, *Interview de travailleurs belges en Allemagne*, [31 octobre 1941], © CEGESOMA :
[<http://tinyurl.com/y7p7jttf>]

Sur l'opposition Radio Bruxelles/Radio Londres :
[<http://www.laguerredesondes.be>]

ÉCRITURE ET LITTÉRATURE À L'HEURE DE LA RADIO SELON ALICE RIVAZ ET VIRGINIA WOOLF

VALÉRIE COSSY

Cet article vise à interroger ce que la radio et les implications de la diffusion radiophonique ont signifié pour la génération des femmes écrivains confrontées à la rupture majeure constituée par son irruption dans la vie des gens. En affectant l'expérience du temps et de l'espace et en brouillant la frontière entre le privé et le public, ces variables fondamentales de la vie bourgeoise, la radio s'est révélée problématique à plus d'un titre pour des écrivaines comme Virginia Woolf (1881-1941) et Alice Rivaz (1901-1998). En tant que romancières, toutes deux se lancent dans l'espace public et se heurtent à des représentations symboliques androcentriques au moment où, précisément, la parole publique change de support avec la généralisation de la radio.

LA GÉNÉRATION FÉMINISTE DES « MARGINALES »

Alors que la prise de parole publique par des femmes est déjà un inédit de l'histoire potentiellement problématique à négocier, la radio apparaît comme une épreuve de plus. « Toute femme a connu le tourment de la venue à la parole orale », nous a rappelé Hélène Cixous en 1975¹. Assumer une prise de parole publique est particulièrement difficile pour des femmes en grande partie formées selon les valeurs victoriennes de leurs mères, qui se résument, en l'occurrence, à la discrétion légendaire de l'« Ange du foyer » dépeint par Woolf :

À cette époque – la fin du règne de la reine Victoria – chaque foyer avait son Ange. Et quand je me mis à écrire, elle fut là dès les

1. Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse » (1975), in Frédéric Regard (éd.), *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris : Galilée, 2010, p. 46.

premiers mots qui me vinrent. L'ombre de ses ailes plana sur ma page; j'entendis le bruissement de sa robe.²

Toute forme d'affirmation de soi et, a fortiori, une intervention publique impliquaient de contrevenir à cette injonction obsédante à la discrétion, si profondément intériorisée que, comme l'a résumé Woolf, se débarrasser du fantôme de la génération précédente absorbait une bonne partie du temps et de l'énergie de celles qui voulaient écrire: car «tuer l'Ange du foyer faisait, pour les femmes, partie du métier d'écrivain»³. Indépendamment d'une stricte chronologie, Woolf et Rivaz se considèrent toutes deux comme des romancières «modernes» du fait de leur statut de filles en rupture avec les traditions maternelles dont elles sont les dépositaires⁴. En écho à Woolf, Rivaz nous prévient à l'orée du récit consacré à la petite enfance de son *alter ego*, Anne, et à sa mère adorée:

Si je ne connaissais pas encore toute l'étendue de son pouvoir, déjà je le subissais. Je ne savais pas encore que le jour viendrait où je manquerais d'étouffer sous son poids de séduction, de domination et d'incitations irrépressibles.⁵

Être écrivaine a nécessité de se mettre consciemment et parfois douloureusement en effraction avec la sphère domestique traditionnelle à laquelle une destinée «normale» aurait voué des femmes comme Woolf et Rivaz. En termes féministes, leur génération peut être décrite comme une génération de transition entre la tradition impensée du patriarcat et une modernité synonyme de vie indépendante s'appuyant sur une mise à nu, d'un point de vue intellectuel, des fondements symboliques, sociologiques et politiques de l'illusion «naturalisante» de l'ordre patriarcal.

Outre ce passage de la tradition à la modernité, la génération féministe de Woolf et Rivaz est caractérisée par le changement affectant le support matériel de la parole publique, qui passe

2. Virginia Woolf, «Des professions pour les femmes», in *Essais choisis*, traduction nouvelle et édition de Catherine Bernard, Paris: Gallimard, 2015, pp. 393-395.

3. *Ibid.*, p. 395.

4. Cf. Valérie Cossy, «L'ange du foyer et ses avatars chez Virginia Woolf, Catherine Colomb et Alice Rivaz», in *Mnémosynes. La réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Dominique Kunz Westerhoff (dir.), Genève: Georg, 2008, pp. 217-246.

5. Alice Rivaz, *L'alphabet du matin*, (récit), Lausanne: Coopérative Rencontre, 1968, p. 19.

de l'imprimé à la voix radiophonique. Le rapport de chacune à l'exposition médiatique constituée par la radio demande donc à être compris dans le contexte propre aux femmes de la modernité du milieu du XX^e siècle. Que ce soit sous forme romanesque ou au fil de propos personnels, Woolf et Rivaz nous invitent à réfléchir, d'un point de vue féministe, sur la parole publique en tant qu'enjeu propre à leur génération de femmes « marginales »⁶. Leur génération est marquée par leur besoin d'émancipation et, simultanément, par le capitalisme moderne et par la guerre, comme le rappellent le titre du pamphlet féministe et pacifiste de Woolf, *Three Guineas* (1938), et celui du roman féministe de Rivaz, *La paix des ruches* (1947)⁷. Tout en décortiquant les rôles de sexe et le sentiment amoureux tels qu'imposés par la routine conjugale, Jeanne Bornand, l'héroïne-narratrice de Rivaz, développe l'utopie d'une société qui, émancipée des valeurs viriles, ne reconduirait plus la guerre. Avec ses romans *Jacob's Room* (1922) et *Mrs Dalloway* (1925), Woolf avait déjà habitué les lecteurs à considérer ensemble la virilisation de l'espace public et l'acceptation consensuelle de la guerre, comme le fera non seulement *La paix des ruches*, mais aussi *Nuages dans la main* (1940), le premier roman de Rivaz, lui aussi inscrit au cœur des dilemmes soulevés par la guerre d'Espagne. Toutes deux appartiennent donc à une génération féministe pour laquelle la critique du patriarcat est indissociable d'une critique pacifiste de l'organisation sociale et de ses symboles.

Woolf et Rivaz sont des romancières politiquement à l'affût des bouleversements sociaux de leur temps tels qu'ils affectent le sens du pouvoir et la manière de le signifier à l'ère des dictateurs européens, de la guerre totale, des opinions publiques anonymes et manipulables : autant de manifestations terrifiantes de l'espace public au moment où commence à se faire entendre l'exigence de

6. En anglais, l'expression choisie par Woolf est « the Outsiders' Society », traduite par Viviane Forrester « la Société des marginales » : Woolf désigne de la sorte les femmes en situation de rupture avec les rôles traditionnels hérités, mais dont le féminisme est encore vécu dans l'isolement des unes par rapport aux autres. Virginia Woolf, *A Room of One's Own / Three Guineas*, Londres : Penguin, 1993, p. 232 ; *Trois guinées*, traduit par Viviane Forrester (1977), Paris : 10/18, 2002, p. 177.

7. Le titre *Trois guinées* fait allusion au manque de moyens économiques des femmes, alors que des voix conservatrices s'étonnent que, munies désormais du droit de vote, celles-ci ne fassent rien pour empêcher la guerre ; le titre choisi par Alice Rivaz renvoie au symbole de l'Internationale socialiste : dans sa préface de 1970, Marcel Raymond qualifiait le texte de « roman-pamphlet » (in Alice Rivaz, *La paix des ruches*, suivi de *Comptez vos jours*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1984, p. 7 ; 1^{re} édition par Le Livre du Mois, Lausanne, 1970).

l'émancipation des femmes. Même si presque vingt ans séparent Woolf de Rivaz, toutes deux sont emblématiques, du point de vue de la chronologie, d'une expérience humaine qui a passé au travers de la même rupture: un avant et un après radio, et même, plus généralement, un avant et un après les techniques modernes de médiatisation, de conservation et de transmission sonore à distance. C'est une lapalissade, mais il faut le souligner, la radio – comme le phonographe jusqu'à un certain point – bouleverse l'expérience du temps et de l'espace telle que les personnes humaines les vivaient avant leur invention. Il s'agit ici de comprendre la manière dont chacune a perçu et représenté, en tant que romancière, les changements induits par la radio par rapport à la possibilité d'une pensée individuelle au sein d'une audience désormais conçue comme une « masse ». À partir des années 1930, on peut dire que le sens conféré par Woolf et Rivaz à l'écriture est marqué par la généralisation de la transmission radiophonique, par rapport à laquelle la littérature est considérée comme une forme d'antidote.

RADIO ET SPHÈRE PUBLIQUE

À un niveau qui pourrait paraître anecdotique, mais qui l'a profondément marquée, Alice Rivaz ne se fait pas faute de mentionner, dans le film « Plans-Fixes » qui lui est consacré, l'impact de l'expérience sonore dans sa vie de femme musicienne: entre le moment de la petite enfance où la musique qu'elle entend pour la première fois alors qu'elle a 4 ans – chantée par son père et interprétée au piano par un ami de la famille – agit sur elle comme une révélation d'ordre divin et, d'autre part, celui de sa propre formation musicale (au début des années 1920), au cours de laquelle intervient le phonographe, qui modifie radicalement le rapport de tout un chacun à l'expérience de la musique. Accessoirement – elle n'oublie pas de l'indiquer – la musique reproductible sur disque provoque la raréfaction des élèves de piano et contribuera à sa propre réorientation professionnelle: puisque avec l'invention du phonographe, il n'est plus besoin de produire soi-même la musique que l'on veut entendre.

Surtout, faut-il le rappeler, ce père chanteur, à la « jolie voix de ténor » comme elle le dit, était Paul Golay (1877-1951), homme de gauche et figure marquante de la politique vaudoise et suisse

dans la première moitié du XX^e siècle⁸. L'expérience politique de son père, dont elle raconte les origines sous forme de « récit » dans *L'alphabet du matin* et qui inspire deux courts « récits » inclus dans *De mémoire et d'oubli* (1973)⁹, est inséparable d'une réflexion sur la mise en forme de la parole publique. Le père d'Alice Rivaz avait beau être un excellent chanteur, un orateur efficace à qui il était arrivé de plaider en cour de justice¹⁰, elle-même a décrit son engagement en tant qu'il relevait de l'écrit, alors que, selon elle, la performance publique du discours demeure décevante, voire vouée à la suspicion. La parole publique relève exclusivement de l'écriture et de l'imprimé dans *L'alphabet du matin*: l'engagement public du père à l'époque de la petite enfance de la narratrice – la première décennie du XX^e siècle – y est assimilé sans ambiguïté à une activité d'homme de plume, et valorisée en tant que telle. Dans le chapitre intitulé « Des mots pour surprendre », la parole percutante, celle qui va changer le monde, est une parole écrite qui sera imprimée et lue dans un journal ou un pamphlet. Ainsi l'appel à la grève électrisé-t-il Antoine *alias* Paul Golay au moment même où il le rédige avec sa plume, comme l'observe la narratrice-fillette :

Tandis qu'il traçait les premières lignes de son épître, il paraissait électrisé. De temps en temps, il levait les yeux et regardait fixement devant lui, d'un air coléreux, la plume en l'air, entre deux doigts comme un petit javelot dirigé sur un ennemi invisible. Puis son visage s'apaisa, un sourire y apparut tandis qu'il se remettait à écrire, s'interrompant parfois pour regarder son papier d'un air très satisfait. Mais sa plume recommençait bientôt ses allées et venues rapides sur la page, et plus il écrivait, plus il semblait content.¹¹

8. Cf. Pierre Jeanneret, « La pensée politique de Paul Golay », in *Les Constitutions vaudoises. Miroir de l'histoire des idées politiques 1803-2003*, textes réunis par Olivier Meuwli et Bernard Voutaz, Lausanne: Bibliothèque historique vaudoise, 2003, pp. 377-398; Valérie Cossy, *Alice Rivaz. Devenir romancière*, Genève: Suzanne Hurter, 2015, pp. 247-259, et « Alice Rivaz, fille de... », in *Prix Alice Rivaz 2015*, Lausanne: Association Alice Rivaz, 2016, pp. 30-41.

9. Il s'agit des textes intitulés « Le vieux militant » et « Distance » dans *De mémoire et d'oubli. Récits*, Lausanne: L'Aire, 1973. Il faut relever qu'Alice Rivaz a elle-même choisi de désigner ces textes comme des « récits » et non comme des « nouvelles », ce qui implique de sa part la revendication d'une écriture déterminée par le rapport au réel plutôt qu'aux formes et aux représentations héritées de la littérature. Ses textes qualifiés de « récits » sont comparables à l'entreprise d'Annie Ernaux aujourd'hui.

10. Notamment lors du procès très médiatisé qui suivit la fusillade de novembre 1932 à Plainpalais: cf. Jean Batou, *Quand l'esprit de Genève s'embrase. Au-delà de la fusillade du 9 novembre 1932*, Lausanne: Éditions d'en bas, 2012 pp. 225-226.

11. *L'alphabet du matin*, Vevey: L'Aire bleue, 2002, p. 122.

La parole politique, pour écrite et silencieuse qu'elle soit à cette époque, est donc décrite par Rivaz comme une parole agissante, voire, nous diraient les linguistes, performative: une parole qui produit des émotions et constitue une action, susceptible non seulement de décrire le monde, mais surtout de marquer l'expérience en engendrant des actes, à la fois de la part d'Antoine, qui la compose par écrit, mais aussi de ceux qui la liront une fois qu'elle sera imprimée. Si la chronologie propre à *L'alphabet du matin* explique en partie l'attention portée par le personnage d'Antoine à l'écrit comme moyen d'action politique, elle n'explique pas à elle toute seule sa valorisation par la narratrice en 1968 (année de publication du texte). Dans une lettre au poète Jean-Georges Lossier du 2 mai 1945, alors qu'elle évoque son propre engagement politique et celui de son père en se remémorant les différentes manifestations de 1^{er} Mai auxquelles elle a assisté et parfois participé, Alice Rivaz révèle le soupçon qui pèse désormais sur les mouvements collectifs au lendemain de la guerre et du nazisme: «J'ai bien changé quant aux «ismes». Maintenant les drapeaux me font peur, et aussi les cortèges.»¹² Romancière à la conscience politique aiguisée, Rivaz valorisera toute sa vie, de manière quasi protestante, un rapport personnel à la parole écrite comme base de tout engagement. Ce n'est pas pour rien si, parmi les milliers d'articles rédigés par Paul Golay, elle choisit d'ouvrir l'anthologie posthume qui lui est consacrée par le recueil intitulé *Le solitaire*, qui identifie le moteur du changement politique dans la capacité de dissidence de l'individu, car «la vraie révolution prend source dans l'esprit de l'homme»: «Détruire toute compréhension de l'injustice et bannir tous les sophismes qui envoûtent la raison. Voilà le grand courage et la grande tâche», écrivait Paul Golay en 1917¹³.

Dans le récit «Le vieux militant» (1973), Rivaz s'intéresse à nouveau à la parole politique, voire à ce que l'on pourrait appeler la dimension non seulement vivante – comme dans *L'alphabet du matin* – de cette parole à visée publique, mais carrément organique, «car sa voix devient faible dans les assemblées», lit-on à propos du vieux militant, alors que «lui et ses mots ne font qu'un»¹⁴. Si la radio n'est pas mentionnée en tant que telle, c'est bien la parole politique en tant qu'elle dépend d'une performance vocale qui

12. Alice Rivaz, Jean-Georges Lossier, *Pourquoi serions-nous heureux? Correspondance 1945-1982*, Carouge: Zoé, 2008, p. 24.

13. Paul Golay, *Terre de justice. Choix d'articles et de discours*, réunis par Alice Rivaz et Ida Golay, Lausanne: Imprimerie populaire, 1951, pp. 17-18.

14. «Le vieux militant», *De mémoire et d'oubli, Récits*, Lausanne: L'Aire, 1973, p. 153.

retient l'attention d'Alice Rivaz ici. Elle va ainsi jusqu'à nous dire que les mots sont inséparables de la voix qui les porte, au point que mots et idées politiques périssent, humainement, selon une chronologie générationnelle. Les mots militants ne sont pas gravés dans le marbre. Pour elle, si les mots du politique demandent certes à être conservés, ils ont aussi une vie et une durée de vie performative, réglées par le temps humain. Ainsi que le constate le « vieux militant », « les mots aussi vieillissent » :

Quand certains mots meurent dans la conscience des hommes, plus n'est besoin de les prononcer. Et ne craignant pas d'aller plus loin, car il n'a jamais manqué de courage, ni de lucidité : « À quoi servent dès lors les lèvres, la voix de ceux qui les prononcent encore ? » Et c'est comme s'il venait à son tour de se condamner.¹⁵

Le récit se termine par la mort du vieux militant et par la constatation que cette mort coïncide avec celle de ses idéaux politiques. La question d'un lien de cause à effet entre les deux reste en suspens, sans qu'une réponse définitive soit fournie par l'auteure. Mais, sans pouvoir saisir avec certitude ce qui détermine l'obsolescence des slogans, les lecteurs sont confrontés au fait que les mots prononcés et entendus publiquement relèvent d'une chronologie propre à la vie humaine pour être agissants¹⁶. Les mots sont donc jeunes puis vieillissent avant de périr, tout comme les êtres humains.

Non seulement il faut donc, pour qu'une parole soit efficace, que les mots relèvent d'un temps humain, exigence fondamentale d'Alice Rivaz, mais, du coup, la radio, en généralisant cette évidence, revêt aussi, pour le meilleur et pour le pire, la possibilité de démultiplier leur efficacité en exposant celui ou celle qui les prononce à une plus large audience, fondamentalement anonyme, bien au-delà de la « salle enfumée » dont le vieux militant peut évaluer les réactions du haut de sa tribune¹⁷. Avec l'arrivée de la radio, la vie des mots prend une forme nouvelle au cœur d'une réalité humaine inédite constituée par leur transmission auprès d'un public abstrait, potentiellement plus vaste, et par la diffusion des

15. « Le vieux militant », *op. cit.*, p. 159.

16. Cf. au début de *Les années*, Annie Ernaux écrit à propos de la mort à venir : « S'annuleront subitement les milliers de mots qui ont servi à nommer les choses, les visages des gens, les actes et les sentiments, ordonné le monde, fait battre le cœur et mouillé le sexe. » (folio, p. 15)

17. « Le vieux militant », *op. cit.*, p. 153.

discours publics à une infinité de lieux, au-delà de ce qui est perceptible par le locuteur ou la locutrice. Dépassant l'expérience du « vieux militant » ou de l'homme de tribune à la Paul Golay, la radio transforme le pouvoir des mots en anonymisant l'audience et en homogénéisant la vie « moderne » des femmes et des hommes, qui s'habituent ainsi, comme l'écrit Alice Rivaz sous un jour pessimiste, à être dépossédés d'une réflexion individuelle. Dans une note écrite par elle à l'époque de la guerre, la radio apparaît comme l'incarnation de l'absurdité de la vie moderne et comme synonyme d'une dépossession de soi consentie par l'individu :

Et pendant qu'il fait couler son bain, le petit bourgeois écoute sa T.S.F. qui lui déverse elle aussi des reflets de cette vie parlée, vécue pour rien, ou pour faire oublier ce qui importe.¹⁸

Dans *La paix des ruches*, la radio est carrément et explicitement assimilée par Jeanne à l'aliénation moderne et patriarcale qui l'empêche de s'exprimer en la privant de tout espace de pensée. Regrettant la fin de sa solitude causée par le retour de son mari, elle observe :

Nous passons nos soirées dans la même chambre, le robinet de la radio ouvert, ce dont j'ai horreur. C'est vrai, il y a aussi cette radio. Je l'avais oublié. À partir de demain, j'aurai Philippe et, en plus, la radio. Et tout ce que j'aime fuira d'ici.¹⁹

L'image prosaïque du robinet pour signifier l'émission radiophonique est révélatrice de la vision négative attachée à la radio par la romancière au milieu du XX^e siècle : à l'instar du mari, la radio empêche Jeanne de développer une vie intellectuelle et une expression à soi.

L'émergence de la radio puis de la télévision, tout comme la carrière publique de son père amènent Alice Rivaz à réfléchir sur la conséquence des nouveaux supports médiatiques par rapport à la vie de l'opinion à l'ère moderne et, *a contrario*, sur la manière dont les écrivains interagissent désormais avec le public et, en fait, sur la nature même de celui-ci : le public est-il à considérer comme

18. Alice Rivaz, *Traces de vie*, Vevey : Éditions de l'Aire, 1998, p. 11.

19. Alice Rivaz, *La paix des ruches*, préface de Marianne Dyens, Vevey : L'Aire bleue, 2016, p. 63.

un collectif anonyme homogène ou comme une addition d'individualités plus ou moins discordantes? D'un point de vue féministe, comme on l'a vu, l'avènement de la radio constitue une difficulté à négocier pour les femmes de la génération spécifique à Woolf et Rivaz. Et, du point de vue des dérives fascistes de la période moderne, la parole publique et radiophonique tend à être représentée par elles sous un jour inquiétant comme responsable d'un processus d'anéantissement du potentiel critique qu'elles attribuent à l'individu. Quel est alors le rôle de l'écrivain? Plus que jamais, son rôle se définit à leurs yeux par la singularité de la voix littéraire, conçue en opposition à la voix radiophonique.

La situation de Virginia Woolf telle qu'elle transparait dans son journal tout comme dans son dernier roman *Entre les actes*²⁰ illustre clairement les enjeux historiques et dramatiques que revêt la littérature à l'ère du son radiophonique auprès de celles et de ceux qui s'y trouvent confrontés pour la première fois dans l'histoire humaine. Avec Miss La Trobe, Woolf a imaginé un personnage de dramaturge – auteure et metteuse en scène – qui choisit, dans la pièce qu'elle a consacrée à l'histoire d'Angleterre, de mettre en abyme l'omniprésence de la parole radiophonique en exposant son artificialité à l'aide d'un gramophone: «Tchouf, tchouf, tchouf, continuait la machine dans les buissons, ponctuelle, insistante.»²¹ La pièce de Miss La Trobe se termine sur une tirade dite par elle au « mégaphone », qui rend sa voix anonyme, impossible à localiser et à reconnaître:

Mais avant que [les spectateurs] fussent tous parvenus à la même conclusion, une voix s'éleva. La voix de qui, personne ne le savait. Elle venait des buissons – c'était la voix anonyme, forte, d'un mégaphone.²²

En instrumentalisant à des fins théâtrales les artifices techniques de la radio et du micro, qui marquent désormais le rapport à la parole publique, Miss La Trobe, *alter ego* de Woolf, cherche à pro-

20. *Between the Acts*, rédigé entre 1939 et 1941, met en scène une communauté villageoise réunie par une représentation de théâtre amateur en plein air par un après-midi de juin 1939. Selon la relation voulue par Woolf entre le texte romanesque et les lecteurs, ceux-ci sont au courant de ce qu'ignorent les protagonistes: l'entrée en guerre de l'Angleterre quelques semaines après le temps de l'action. *Between the Acts* a été publié en 1941 peu après le suicide de l'auteur le 28 mars de la même année.

21. Virginia Woolf, *Entre les actes*, traduction de Josiane Paccaud-Huguet, Paris: Gallimard, coll. Pléiade, 2012, t. II, p. 1181.

22. *Ibid.*, p. 1203.

voquer une désunion productive et humaine au sein de son auditoire, dont elle craint une passivité docile, « comme s'ils étaient assis à l'église »²³, expression qui revient telle un *leitmotiv* tout au long du roman. En cela, la pièce de théâtre de Miss La Trobe est représentative de la suspicion suscitée auprès de Woolf par les médias modernes. La représentation théâtrale qui fait l'objet du roman soulève les questions que l'artiste doit encourager tout un chacun à se poser par rapport à l'autorité univoque des discours transmis par voie de radio :

Cette voix, était-ce nous ? Des morceaux, des bribes, des fragments, sommes-nous aussi cela ? La voix s'éteignit.²⁴

Woolf a situé l'action du roman par un bel après-midi de juin 1939, c'est-à-dire quelques semaines avant le début effectif de la guerre. D'un bout à l'autre d'*Entre les actes*, par conséquent, les mises en garde de Miss La Trobe contre la passivité des spectateurs et contre les conséquences du nationalisme relèvent, auprès des lecteurs de Woolf, de l'ironie dramatique : le roman mettant en scène par le biais de la réaction des spectateurs – ou de leur absence de réaction – la naïveté qui prévaut quant au danger imminent de la guerre, voire la légèreté du public, source de l'impatience et du désespoir de la dramaturge.

La période qui voit l'avènement de la radio est, en effet, celle de l'entre-deux-guerres (qualifiée par les contemporains d'« après-guerre »), au cours de laquelle l'opinion a pris peu à peu la mesure des destructions de la « Grande Guerre » en tant que désastre humain, une prise de conscience qui aurait dû troubler la rhétorique nationaliste et belliqueuse de 1939, que Miss La Trobe tente de démystifier tout au long de sa pièce. Or, l'impact du nouveau support médiatique dans l'espace public a participé de fait à la montée du fascisme en Europe : aux yeux de Woolf et de Rivaz, le support médiatique de la radio renforce les sentiments nationaux et contribue à la raréfaction ou à l'endormissement de l'esprit critique. Pour leur génération d'intellectuelles au milieu du XX^e siècle, la radio est désormais, pour le meilleur et pour le pire, le passage obligé du pouvoir, ce qui est particulièrement bien résumé par le personnage de George V dans le film de Tom Hooper *Le Discours du roi* (2010)

23. *Ibid.*, p. 1206.

24. *Ibid.*, p. 1205.

lorsqu'on le voit expliquer à son fils, le duc d'York – futur George VI –, que pour être, désormais, un « *royal* », il faut savoir parler au micro de la BBC :

À mon époque, il suffisait pour être roi d'occuper son rang en portant l'uniforme et en sachant se tenir sur un cheval. Aujourd'hui, pour être roi, tu dois savoir parler là-dedans.

Comme l'indique efficacement cette scène, la radio fonctionne au cœur de l'espace public de l'époque de Virginia Woolf et d'Alice Rivaz comme une nécessité à la fois incontournable et effrayante, par laquelle s'exerce, désormais, le rapport au public tout comme l'autorité prise sur lui. Ainsi que le suggèrent à l'image l'omniprésence des micros, les plans sur les auditeurs agglutinés autour de leur poste (à la maison, à l'usine ou au *pub*), l'inquiétante lumière rouge clignotant trois fois pour avertir du démarrage de la mise en ondes (« *on air* ») et les nombreux transmetteurs alignés dans un couloir interminable de *Buckingham Palace*, déclinant les noms des colonies britanniques réparties sur toute la surface du globe, la parole radiophonique est désormais synonyme de la nation, apte à investir tous les espaces aux quatre coins du monde, du plus public au plus privé, à partir d'un modeste studio d'enregistrement. Si le discours du roi est un problème, voire l'objet d'une tragédie shakespearienne « moderne », c'est bien parce qu'il est radiophonique : faiblesse humaine et crainte de l'échec du roi bègue face au micro renouvellent, en plein XX^e siècle, l'héroïsme *British* de *Hamlet* ou de *Henry V* dans le contexte du péril nazi²⁵.

Ce détour par le film *The King's Speech* est utile pour comprendre la réflexion menée par Virginia Woolf entre 1939 et 1941 sur le sens que doit prendre la littérature dans le contexte de la parole publique auprès d'une communauté nationale au moment de son entrée (passive) en guerre, alors que les médias radiophoniques sont devenus une réalité dans la vie de tout un chacun et dictent le ton de la vie publique. Le rapport singulier au texte littéraire

25. Avec un duc d'York hanté à la perspective d'entrer dans l'histoire sous le sobriquet de Georges le Bègue – *George the Stammerer* – alors qu'il va se retrouver dans l'obligation non seulement de supplanter son frère bien vivant mais de devoir prononcer à la radio ce fameux discours du 3 septembre 1939 pour annoncer aux Britanniques et à toutes les colonies de l'Empire l'entrée en guerre du pays contre l'Allemagne nazie, les avertissant explicitement d'une guerre à venir qui sera totale, qui touchera les civils tout autant que les militaires, pour espérer vaincre Hitler, qui, lui, maîtrise parfaitement les ressources médiatiques et l'art de la performance au micro, comme il nous est également donné de le voir dans le film.

devient alors, pour Virginia Woolf comme pour Alice Rivaz, fille de militant, un enjeu non seulement esthétique, mais garant, d'un point de vue politique, d'une survie intellectuelle et critique de l'individu, alors que la radio est perçue comme synonyme de parole officielle et d'union nationale. Au moment où l'entrée en guerre de l'Angleterre devient comme inéluctable, avant même d'avoir entendu le fameux discours du roi, Virginia Woolf refuse de considérer qu'elle et les citoyens ordinaires feraient forcément partie de la même nation que ceux qui prennent des décisions au Parlement ou défendent la guerre :

*I argued its « they » as usual who do this. We as usual remain outside. If we win, – then what? [...] All the formulae are now a mere surface for gangsters. So we chopped words. I suppose the bombs are falling on rooms like this in Warsaw.*²⁶

Qui est « *they* » ? Qui est « *we* » ? La question est tout sauf anodine dans le contexte démocratique d'une guerre moderne où il est attendu du camp national du « nous » passivité et exclusion des discussions de ceux, « *they* », qui décident pour tout le monde et tout les discours passent à la radio.

Dans le roman politique et féministe d'Alice Rivaz, *La paix des ruches* (1947), dont l'action se situe à Lausanne au moment de la guerre d'Espagne, la narratrice, Jeanne Bornand, fait l'expérience, à l'instar de Virginia Woolf, de la contribution de la radio à la banalisation de la violence au cœur de l'espace domestique. Tout au long du journal tenu par l'héroïne-narratrice – journal intime qui constitue le roman – l'imbrication de la guerre avec le patriarcat s'impose comme une évidence, en incitant Jeanne à produire ce qu'elle-même qualifie de « blasphèmes secrets »²⁷. Dénonçant, à l'image de l'auteur de *Trois guinées* (1938), une organisation patriarcale du monde, elle aimerait, en abolissant celle-ci, voir disparaître la guerre et ses justifications :

Oui, l'homme dans l'exercice de ses pouvoirs terrestres, et le voilà qui devient Attila, Néron, Hitler, Napoléon, et dans l'exercice de son autre puissance il se fait clouer sur des croix, arracher la langue,

26. *The Diary of Virginia Woolf*, Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie (éds), vol. 5 1936-1941, Harmondsworth : Penguin, 1985, Sunday 3 September 1939, p. 233.

27. Alice Rivaz, *La paix des ruches*, op. cit., p. 86.

transpercer de flèches devant les Ève et les Maries consternées qui commencent par se tordre les bras, puis s'affairent pour recueillir les membres épars, ramasser, compter les morts, nettoyer la place.²⁸

En faisant intervenir la guerre au cœur même de la vie quotidienne, la radio constitue l'étape ultime et « moderne » de cette domestication des conflits, qui s'accompagne encore et toujours d'une normalisation binaire des rôles de genre. À propos d'un repas de famille, Jeanne relève :

Suis allée dîner chez mes parents à Ouchy. Repas silencieux comme toujours, parce que mon père n'aime pas qu'on parle à table. Du reste, depuis qu'il a pris sa retraite d'employé C.F.F., il parle encore moins qu'autrefois.

Pourtant :

– As-tu lu les journaux cette semaine, Jeanne ? C'est effrayant ce qui se passe en Espagne.

Maman a répondu :

– Si seulement ces affreuses tueries pouvaient prendre fin !

Juste à ce moment, la radio a fait entendre les dernières nouvelles. Nous avons écouté.

– Ah ! ces nouvelles de tueries au moment des repas, a dit maman. Je ne comprends pas qu'on puisse manger après ça.

– Oui, c'est affreux, comment peut-on écouter ça en mangeant, c'est vrai...

En silence nous avons mangé.²⁹

Non seulement la radio ne change rien à la guerre, mais elle contribue à son acceptation et à sa banalisation au cœur des foyers. La narratrice de Rivaz fait appel à la même image que Virginia Woolf pour évoquer le hiatus entre la violence effective de la guerre et sa banalisation consentie au sein même de l'espace domestique moderne grâce à la radio. Alors que la romancière anglaise ne peut s'empêcher d'établir un lien, dans son journal, entre les discours officiels et la réalité des « chambres » détruites par les bombes à Varsovie, les propos féministes et pacifistes de Jeanne Bornand représentent la guerre en recourant à la même image domestique, la destruction des chambres :

28. *Ibid.*, p. 17.

29. *Ibid.*, p. 61.

Nous n'avions pas prévu le travail de nuit des aviateurs, les bombes sur les petits lits d'enfants, sur les cuisinières à gaz, les rayons de livres. Nous n'avions rien prévu, nous femmes; comme toujours nous les avons laissé faire, se menacer, parader, en venir aux mains. Nous les avons regardés se déchaîner.³⁰

Sous la plume d'Alice Rivaz, la radio relève de la guerre totale, qui, désormais, abolit toute distinction entre vie civile et action militaire, toute illusion de séparation entre vie privée et vie publique. « La civilisation a rétréci » – « *Civilization has shrunk* » –, relève Woolf de son côté le 23 septembre 1939³¹. Pour elle comme pour Alice Rivaz, la radio est, au milieu du XX^e siècle, un symptôme de la guerre totale entre les mains du patriarcat, une envahisseuse ne laissant aucune place à la liberté de penser.

VERTU DE L'ENTRE-DEUX SELON VIRGINIA WOOLF

Le recours, par le pouvoir, aux médias modernes en vue d'imposer un consensus sur la guerre a incité Virginia Woolf, dans son dernier roman, à doter sa réflexion esthétique sur la valeur de l'entre-deux d'un versant clairement politique. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'expression « entre les actes » n'indique pas une séparation claire et nette entre moments joués (les actes) et moments de repos (entracte), entre ce qui est montré sur scène et, d'autre part, ce qui serait caractéristique de la « vraie vie » en-dehors de la représentation. Où s'arrête le spectacle et où commence la vie? Telle est bien la question principale soulevée par le roman de Woolf, qui nous invite à être critique de toute approche dichotomique visant à séparer confortablement ceux qui jouent et ceux qui assistent, les actifs et ceux qui, de l'autre côté, devraient se contenter d'être des auditeurs ou des spectateurs passifs, dont les réactions et les sentiments n'existeraient pas. Le spectacle amateur de Miss La Trobe imaginé par Woolf, au contraire, met en abyme l'arbitraire et le flou de cette prétendue limite en montrant des spectateurs obligés de s'interroger sans cesse sur leur propre implication dans l'épopée nationale. Les deux femmes de la famille commanditaire du spectacle, Mrs. Swithin et Isa Oliver relèvent avec enthousiasme au sujet de la dramaturge :

30. Alice Rivaz, *La paix des ruches*, op. cit., p. 87.

31. *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 5, op. cit., p. 237.

Miss La Trobe a une énergie extraordinaire, dit Mrs. Swithin.

– Elle fait faire des choses à tout le monde, dit Isabella.

– Notre rôle à nous, dit Bartholomew, c'est de jouer le public, c'est un rôle très important.³²

Peut-on se contenter de séparer confortablement une représentation de son public, comme le pense peut-être Bartholomew Oliver, frère de Mrs. Swithin? Pour Woolf, il s'agit précisément de briser une relation esthétique qui s'appuie sur la passivité d'un public – ou d'une opinion – consentant par défaut, car nous devrions tous nous considérer, au contraire, actifs et « entre les actes », c'est-à-dire, à moitié sur scène et à moitié dans le public : comme le dit Isabella, nous faisons tous et toutes quelque chose. Or, la radio, à ce jour, n'a fait qu'aggraver une relation esthétique dichotomique et traditionnelle entre ceux qui agissent et ceux qui subissent.

Dans *Entre les actes*, la relation esthétique telle que voulue par Miss La Trobe est une relation éminemment politique comme l'indiquent les miroirs agités par les acteurs amateurs en direction du public au dernier acte de sa pièce, intitulé « Nous-mêmes, nous-mêmes! »³³ Si les médias radiophoniques modernes sont suspects aux yeux de Woolf, c'est parce qu'ils impliquent une séparation parfaite entre le pouvoir et les citoyens, entre ceux qui s'expriment et ceux qui sont réduits à l'écoute passive. Si la phrase « nous faisons le public »³⁴ signifie pour Bart Oliver, personnage « spectateur », rester assis sans bouger, ce n'est pas ainsi que les personnages féminins ni les lecteurs de Woolf comprennent ses propos naïfs et machistes. Non seulement les femmes bougeront pour servir les rafraîchissements, mais la représentation romanesque de leur flux de conscience montre que leur vie intérieure n'est jamais en repos. « Faire » ou « jouer » le public sont des expressions qui reflètent l'ambiguïté recherchée et valorisée par Woolf. La confusion entre être et performance informe fondamentalement toute la réflexion à laquelle invite le roman, tandis que la guerre, tout comme les moments épiques ponctuant le récit national déconstruit par Miss La Trobe, seraient censés reposer sur une séparation claire entre nous et eux, entre ceux qui les regardent et les héros, entre ceux qui, en 1939, décident et ceux qui écoutent sans rien

32. Virginia Woolf, *Entre les actes*, *op. cit.*, p. 1125.

33. *Ibid.*, p. 1201.

34. *Ibid.*, p. 1125.

dire en subissant. Or, « jouer le public » devrait signifier, selon Woolf, un mode d'action.

UNE MARGINALE À LA RADIO ?

Alice Rivaz, comme on l'a vu, partage, au milieu du XX^e siècle, le soupçon de Woolf à l'égard de la radio qui apparaît, dans ses notes personnelles et dans *La paix des ruches*, comme synonyme de dés-humanisation, incompatible avec le féminisme et, en général, avec toute forme de réflexion originale. Cette méfiance propre à l'époque de la guerre pourra néanmoins évoluer dans la seconde partie de sa carrière à partir de 1961³⁵. Dans le contexte quelque peu pacifié de la guerre froide, la radio et la télévision font dorénavant partie de sa vie. Comme en témoignent ses notes personnelles réunies dans *Traces de vie*, Alice Rivaz écoute désormais la radio et regarde la télé. Son recours à l'écriture lui permet d'être une auditrice active tel que souhaité par Woolf, ses notes instaurant un dialogue critique avec ce qui est diffusé. Alice Rivaz n'a été ni une auditrice ni une téléspectatrice passive. Retiennent son attention des voix d'écrivains, des airs musicaux, des événements politiques – chute de Saïgon, « Sadate en Israël ! »³⁶ –, mais aussi des usages fautifs de la langue qui la dérangent – « Le français tel qu'on le parle à France-Culture »³⁷ – et, qu'en Suisse vouée à un usage déconsidéré de la langue française, elle ne se fait pas faute de souligner. Mais, si son rapport à la radio en tant que diffuseur d'information et de culture se fait un peu plus accommodant, elle continue pourtant d'en relever avec morgue la dimension phallogocentrique. À propos d'une « journée francophone consacrée à la Suisse française par l'ORTF », elle qui, dès 1945, dénonçait « l'absence des femmes du verbe »³⁸ ne peut s'empêcher de souligner, en date du 25 juillet 1976, le déséquilibre total entre les hommes et les femmes, tel qu'il persiste :

Au cours de cette journée, de huit heures du matin à minuit, huitante-six Suisses romands, écrivains pour la grande majorité,

35. Sur sa carrière en deux parties, séparées par une interruption de quinze ans entre 1947 et 1961, voir les pages 113-116 de Valérie Cossy, *Alice Rivaz, Devenir romancière*, Genève: Suzanne Hurter, 2015.

36. *Traces de vie, op. cit.*, pp. 268 et 281.

37. *Ibid.*, p. 274.

38. « Un peuple immense et neuf », in *Ce nom qui n'est pas le mien*, Vevey: Éditions Bertil Galland, 1980, p. 66 (ce texte avait été publié pour la première fois en 1945 dans *La Suisse contemporaine*, sous le titre « Présence des femmes »).

se sont exprimés sur les ondes, parfois pendant plus d'une demi-heure. Or, seules trois femmes écrivains eurent droit à l'antenne qu'elles ne purent utiliser que deux ou trois minutes chacune. On croit rêver.³⁹

Et de remarquer qu'en la matière, la télévision ne vaut pas mieux. Déjà agacée par le pouvoir de « l'ensorcelante machine », qui, en la privant de sommeil et en la retenant captive, est assimilé sous sa plume à un « nouvel esclavage », elle a parfois envie de « jeter par la fenêtre » cette télévision, qui a le tort de ne montrer que des hommes, dont elle décrit les regards en tant qu'ils lui sont imposés :

Les visages de ces nouveaux visiteurs du soir, c'est à moi qu'ils s'offrent. Leurs yeux plongent dans les miens et leur présence devient aussi forte, pesante, agréable ou désagréable que s'ils étaient devant moi en chair et en os.

Mais comment ne pas constater que c'est surtout une population à prédominance masculine, comme dans les tragédies grecques – de même que dans toutes les manifestations culturelles et publiques de notre société actuelle, – qui s'introduit ainsi chez moi...⁴⁰

Plus encore que la radio, la télévision est emblématique d'une « communication » à sens unique assumée exclusivement par des hommes, l'absence de réciprocité propre aux médias modernes y étant aggravée par leur regard.

Et lorsqu'au mois de mars 1977, « sur les ondes françaises », une émission radiophonique intitulée *Un homme une femme* retient son attention, elle relève cette même répartition genrée des rôles entre activité et passivité : « C'est l'homme qui parle. Voici ce que j'entends... » À propos de l'aliénation entre homme et femme dont il est question, la riposte écrite dans ses carnets consiste alors à retourner l'androcentrisme aveugle du propos entendu à la radio :

Ressens fortement ce rideau de fer, cette antipathie souvent irrésistible entre eux, les hommes, et nous les femmes, mais dans le sens contraire : « L'homme c'est l'ennemi, l'étranger, qu'avons-nous à faire ensemble à part l'amour ? »⁴¹

39. *Traces de vie, op. cit.*, p. 269.

40. *Ibid.*, pp. 250-260.

41. *Ibid.*, p. 276.

La femme comme norme et comme source du discours, voilà ce qu'il ne lui est jamais donné d'entendre à la radio.

Mais, pour subversives qu'elles soient, il n'en demeure pas moins que les notes d'Alice Rivaz sont contenues dans le secret de ses carnets, qui ne seront publiés qu'en 1983. Comme elle l'admet, et conformément aux femmes de sa génération – filles de l'Ange du foyer –, la perspective de parler en public la terrorise. Alors que l'écrivain Jean-Pierre Monnier voudrait qu'elle prenne la parole devant une assemblée, elle note :

C'est impensable. Écrire sur moi, je le peux. Je peux même publier, quelle effronterie ! Mais oralement, cela m'est impossible. Si je me suis faite écrivain, c'est justement que je n'ai jamais su parler en présence de plus de deux personnes.⁴²

Contrairement à son père dont les talents oratoires avaient fait trembler la Suisse conservatrice, Alice Rivaz n'était pas une femme de tribune. Sa timidité relève d'un habitus qu'elle sait déconstruire d'un point de vue intellectuel et féministe dans ses propres écrits, mais qu'elle se sent incapable de dépasser dans la vie pratique.

Or, cette timidité aux origines culturelles qu'elle a su, comme nulle autre en son temps, décortiquer en français est peut-être ce qui a fini par faire de la femme de plume qu'elle était une excellente femme de radio. C'est dans le contexte quasi domestique d'un studio ou lors d'interviews à son domicile que sa parole orale a trouvé la voie du public, pour toucher finalement plus que « deux personnes » à la fois. Comme en témoignent les enregistrements parvenus jusqu'à nous⁴³ ou la longue interview menée par Mousse Boulanger dans le cadre du film « Plans-fixes » en 1986, Alice Rivaz qui craignait de parler en public se trouve très à l'aise en situation d'enregistrement. Ce qu'avait bien compris Marcel Raymond, malgré la fausse modestie de l'intéressée, qualifiant un de ses passages à la radio de « pas aussi mauvais que je l'avais craint ». À propos d'une autre émission à laquelle s'est prêtée Alice Rivaz, il inscrit dans son journal :

42. *Ibid.*, p. 273 (note datée du 15 janvier 1977).

43. Un recensement complet des interventions radiophoniques d'Alice Rivaz est encore nécessaire ; en l'état, nous pouvons compter sur deux recueils sous forme de CD : *Le temps d'Alice Rivaz*, Carouge-Genève : Zoé, 2002, et *Une figure, une voix, Alice Rivaz*, Radio Suisse Romande, 2008.

Parbleu! Mais j'ai entendu un autre échange de questions et de réponses, où les choses se sont passées pour Alice comme à l'ordinaire quand on aborde les sujets qui lui importent, la guerre, la violence, le féminisme, la musique. Elle, qui fait allusion volontiers à ce qu'elle appelle son «incapacité à s'exprimer», trouve d'emblée les mots les plus justes; sa voix monte, jeune, légère, absolument féminine.⁴⁴

Cette remarque de Marcel Raymond est une invitation à nous interroger à l'avenir sur la manière dont une intellectuelle féministe comme elle a bel et bien su prendre sa place au sein des médias radiophoniques à partir des années 1970: comment Alice Rivaz a-t-elle parlé de la guerre, de la violence, du féminisme et même de la musique autrement que les hommes qui, à ses yeux, monopolisaient la représentation du monde? Au fil des propos recensés à ce jour, il est possible, par exemple, de constater sa contribution au changement d'échelle auquel Woolf conviait les femmes dès 1929: «Il est évident, écrivait-elle, que les valeurs des femmes diffèrent très souvent des valeurs qui ont été créées par l'autre sexe.»⁴⁵ En réponse à Irène Lichtenstein qui voudrait en savoir un peu plus sur ce que l'on pourrait qualifier de féminin ou de masculin dans le domaine de l'écriture, Alice Rivaz répond sans hésiter:

Malheureusement nous vivons encore dans une société qui est dominée par le genre masculin et la mentalité masculine.⁴⁶

Et, alors que la journaliste la renvoie à son âge et à une perception qui relèverait peut-être du passé, Alice Rivaz enfonce le clou et, pour montrer que ce problème d'échelle n'est pas dépassé en 1982, elle cite un discours prononcé par Jacques Mercanton lorsque, en 1975, il a reçu le prix Ramuz:

Jacques Mercanton [...] a fait une allusion à la futilité avec laquelle les romancières commencent leurs récits romanesques. Probablement souvent parce que les femmes commencent par

44. Marcel Raymond, «Pages sur Alice Rivaz», in *Écriture*, 17, janvier 1982, pp. 45-51, ici note de l'été 1979, p. 47.

45. Virginia Woolf, *Un lieu à soi*, Paris: Denoël, 2016, p. 117.

46. Cf. *La femme et l'écriture (A/A): Alice Rivaz*, par Irène Lichtenstein dans *La librairie des ondes*, diffusée le 26 septembre 1982, morceau n° 11 sur le disque *Une figure, une voix: Alice Rivaz* de la RSR.

planter un décor qui est le leur, qui n'est pas celui d'un professeur, qui est leur activité et qui influence la façon dont ils voient la littérature.⁴⁷

Et d'ajouter: « Catherine Colomb n'a jamais été professeur. »

En illustrant le sens différent donné au mot « futilité » selon que l'on s'appelle Jacques Mercanton ou Alice Rivaz, celle-ci se souvient peut-être du reproche que lui avait adressé Ramuz le 30 janvier 1946 au sujet de *La paix des ruches*: à ses yeux, ce roman pacifiste et féministe traitait de choses qu'il qualifiait de « très accessoires »... au point que les enjeux profonds du texte lui avaient complètement échappé⁴⁸. Trente-cinq ans plus tard, lors de son interview radiophonique, Alice Rivaz nous persuade sans peine que ce qui distingue l'usage du mot « futilité » par Mercanton et par elle dépend de leur positionnement culturel en tant qu'homme ou en tant que femme.

En prenant sa place derrière le micro, Alice Rivaz brise de manière particulièrement réfléchie et constructive ce qu'elle a identifié, dès 1945, comme le silence millénaire des femmes. Dans la deuxième partie de sa carrière, la radio en vient à constituer une forme de tribune adaptée à ses besoins de timide, entre le privé et le public, qui permet à sa parole orale de se faire entendre. L'entretien radiophonique l'installe concrètement dans un contexte de conversation familière à l'abri des regards, permettant de placer au centre de l'attention du public ses propos de marginale. La radio met au service de ses idées un espace intime dans lequel elle se sent à l'aise pour s'exprimer et, en même temps, un large public qui, si elle l'avait en face d'elle, aurait pratiquement de quoi la réduire au silence. Contrairement à Miss La Trobe dont le pessimisme, dans ce roman de 1941 marqué par le *Blitz*, demeure indépassable, la voix, « jeune, légère, absolument féminine » d'Alice Rivaz relève, quarante ans plus tard, d'un optimisme critique tourné vers l'avenir et vers une participation désormais possible des femmes à la déstabilisation des discours androcentriques.

47. *Idem*.

48. Lettre citée dans Valérie Cossy, *Alice Rivaz. Devenir romancière*, *op. cit.*, p. 228.

RADIO NOCTURNE ET INTELLECTUELS

MARINE BECCARELLI

Quand on évoque la radio nocturne et les programmes de nuit, on ne pense pas aux intellectuels, mais plutôt à des émissions de dialogue ouvertes aux appels des auditeurs anonymes. Pourtant, il existe un lien entre cet espace-temps radiophonique et le monde des intellectuels, que cette contribution entend mettre en évidence.

La nuit doit être considérée comme un espace-temps social spécifique¹. Ce dernier, s'il n'est pas l'envers du jour², se définit toutefois en opposition à la journée. En effet, tandis que le jour correspond généralement au temps du travail et de l'activité dans la sphère publique, la nuit constitue une sorte de refuge centré sur la sphère privée, en principe dédié au sommeil, au repos et à l'intimité. La nuit crée une frontière, elle peut être perçue comme une marge, à la fois populaire et élitiste. La nuit est drapée enfin d'une mythologie spécifique, source de peurs et de rêves, elle est un monde qui sollicite l'imaginaire, inspire les artistes, les écrivains, les intellectuels. La radio, quant à elle, est un média souple et accessible, qui n'accapare pas l'auditeur – il est tout à fait possible de l'écouter et de faire autre chose en même temps. Reposant sur le son et occultant l'image, la radio constitue par ailleurs un média de l'intime et de l'imaginaire. Par radio nocturne, au sens strict, nous entendons l'espace-temps 23 h-5 h du matin, mais dès 21 h, il s'opère sur les ondes une entrée dans la nuit. La nuit radiophonique constitue en tout cas la transition entre deux jours, le passage du jour au lendemain.

Ce texte propose d'analyser le lien existant entre cette radio des heures noires et la figure de l'intellectuel, en France, de 1945

1. Véronique Nahoum-Grappe, Myriam Tsikounas, « La Nuit. Présentation », in *Sociétés et représentations*, 1997, n°4, p. 9.

2. Alain Cabantous, *Histoire de la nuit (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris : Fayard, 2009, p. 6.

à nos jours. Son propos s'inscrit à la croisée de plusieurs champs de l'histoire culturelle : l'histoire des médias audiovisuels³ et de la radio⁴ en particulier ; l'histoire de la nuit⁵ ; ou encore l'histoire intellectuelle. Deux aspects principaux serviront de fil rouge à la réflexion : d'une part la question de la présence, du rôle des intellectuels dans cette radio nocturne ; et, d'autre part, le regard porté par les intellectuels sur ces programmes des heures noires. Cette contribution n'entend pas proposer une recension exhaustive de la place et du statut des intellectuels dans ces émissions tout au long de la période, mais plutôt un éclairage sur cette question, à partir de quelques exemples précis glanés au cours de recherches plus larges consacrées à l'histoire de la radio nocturne en général. Par souci de cohérence, le propos avancera de manière chronologique.

AVANT 1955, LA NUIT EST FAITE POUR DORMIR ?

À la fin des années 1940, Gaston Bachelard imagine une radio nocturne qui accompagnerait les auditeurs jusqu'au sommeil. Dans une conférence radiodiffusée intitulée *Rêverie et radio*, qu'il prononce en 1949, il émet l'idée de créer des programmes radiophoniques spécifiques pour le soir, qui permettraient d'amener concrètement les auditeurs à la rêverie et au sommeil, les aidant ainsi à vaincre l'insomnie.

Si la radio devait sonner des heures de repos, des heures de calme, cette rêverie radiodiffusée serait salutaire. [...] Il faut faire rêver

3. Champ historiographique promu en France à partir des années 1980, notamment sous l'impulsion du séminaire de Jean-Noël Jeanneney, voir notamment Jean-Noël Jeanneney (dir.), *L'Écho du siècle, Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris : Pluriel, 2001. Voir aussi, Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, tome I (1921-1944), Paris : La Documentation française, 1994, ainsi que les tomes II (couvrant la période 1944-1975, paru en 1994) et III (période 1974-2000, paru en 2006).

4. En France, des travaux ont été menés sur l'histoire institutionnelle du média (Cécile Méadel, *Histoire de la radio des années trente : du sans-filiste à l'auditeur*, Paris : Anthropos-Economica/INA, 1994), l'histoire des techniques (notamment Elvina Fesneau, *Le poste à transistors à la conquête de la France. La radio nomade [1954-1972]*, Bry-sur-Marne : INA, 2011), sur les radios libres (Thierry Lefebvre, *La bataille des radios libres*, Paris : Nouveau Monde/INA, 2008) ou encore sur des monographies de stations (par exemple Denis Marchal, *RTL, histoire d'une radio populaire. De Radio Luxembourg à Rtl.fr*, Paris : Nouveau Monde, 2010 ; Thierry Lefebvre, *Carbone 14 : légende et histoire d'une radio pas comme les autres*, Bry-Sur-Marne : INA, 2011).

5. Les recherches en histoire de la nuit sont récentes. Voir notamment Simone Delattre, *Les douze heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Paris : Albin Michel, 2000, et Alain Cabantous, *op. cit.*

l'auditeur. [...] Peu à peu, il entend, mais n'écoute plus. La voix du speaker le pousse derrière les épaules et lui dit : « Va, va au fond de toi-même. [...] Nous entrons dans la nuit : nous commençons précisément le chemin des rêves. » [...] C'est ainsi que pourrait être traité le problème de l'insomnie. [...]. La radio doit dire le soir aux âmes malheureuses, aux âmes lourdes : « Il s'agit de ne plus dormir sur terre, il s'agit de rentrer dans le monde nocturne que tu vas choisir. »⁶

Cette idée, bien qu'intéressante, n'a jamais été appliquée. À l'époque où cette conférence est prononcée, il n'existe pas, en France⁷, de radio nocturne après minuit. Jusqu'au milieu des années 1950, en effet, les programmes s'arrêtent autour de minuit, avec la diffusion de l'hymne national – *La Marseillaise*⁸ – signifiant la fin d'une journée radiophonique, et le signal indiquant qu'il serait bon d'aller dormir. Il existe toutefois un programme intitulé *Prélude aux rêves*, diffusé sur la chaîne Parisienne entre minuit et minuit et quart depuis 1948. Présentée par un homme et une femme, cette émission donne à entendre des disques, entrecoupés de courtes lectures de textes, et son titre explicite renvoie bien à cette idée d'une introduction à la rêverie et au sommeil. L'une de ces émissions, datée du 9 avril 1948, a été conservée et est consultable à l'INA⁹. À la fin du programme, la voix des speakers s'est faite plus douce, et leurs propos invitent clairement les auditeurs à rejoindre le monde du sommeil :

Charles Bassompierre¹⁰ : « Le sommeil va clore vos paupières, un train siffle dans la nuit (*bruitage d'un sifflement de train*), et vous l'entendez faiblement à travers le mur de votre chambre... Et malgré tout, il vous emporte dans le cahotement des roues. »

6. Gaston Bachelard, « Rêverie et radio », *Chaîne nationale*, 1949, INA. Reprise dans Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris : PUF, 1970, pp. 218-219.

7. Aux États-Unis, des programmes radiophoniques nocturnes existent depuis les années 1930, voir Michael C. Keith, *Sounds in the dark: all-night radio in American Life*, Iowa City : Iowa State University Press, 2001.

8. « Indicatif de fin des émissions de la Radiodiffusion française, *La Marseillaise* par la garde républicaine », [<http://100ansderadio.free.fr/mp3-Archives40.html>]. Voir aussi la diffusion de *La Marseillaise* dans le film *Les vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati, 1953.

9. Institut national de l'audiovisuel, organisme chargé de la collecte, de la conservation, de la mise en valeur et de la mise à disposition des archives audiovisuelles aux chercheurs. Depuis le dépôt légal de l'audiovisuel de 1995, toutes les archives radiophoniques et télévisuelles publiques sont systématiquement conservées.

10. Charles Bassompierre a commencé à travailler à la radio comme speaker au Poste Colonial, avant de rejoindre les stations du service public de la radiodiffusion française.

Christiane Montels¹¹ : « Un train siffle et s'en va, bousculant l'air, les routes, l'espace, la nuit bleue et l'odeur des chemins. Alors ivre, hagard, il tombera demain au cœur d'un beau pays en sifflant sous les voûtes... [...] Il vous amène vers le pays que vous désirez connaître, dans un voyage dont on ne se lasse jamais, le pays des jolis rêves où l'on ne rencontre que des visages aimés, et des odeurs de vrai bonheur. »¹²

Durant ces années-là, la nuit ne semble donc pas vraiment être considérée comme autre chose qu'un espace-temps dédié au sommeil. Si les auditeurs refusent ce silence radiophonique imposé au cœur de la nuit, ils peuvent toutefois explorer les fréquences en ondes courtes. En effet, les ondes radiophoniques se propageant mieux la nuit¹³, il est possible de capter des fréquences d'autres pays, plus ou moins lointains¹⁴. Ces explorateurs des ondes nocturnes existent depuis les débuts du médium, dans les années vingt¹⁵.

En dépit de l'absence d'émissions véritablement nocturnes durant ces années-là, les stations de la Radiodiffusion-Télévision-Française (RTF) proposent le soir des programmes particuliers, notamment des créations ou des dramatiques, mais aussi des émissions « intellectuelles ». Ainsi les auditeurs peuvent-ils entendre, aux alentours de 22 h ou 22 h 30, des débats ou des causeries, notamment dans *La Tribune de Paris*, ou encore des entretiens avec des écrivains, comme André Gide¹⁶, Colette¹⁷,

11. Christiane Montels est par ailleurs comédienne et chanteuse.

12. « La nostalgie des gares et des trains », in *Prélude aux rêves*, Poste Parisien, 9 avril 1948, INA.

13. Bernard Demoulin, « Quelques aspects de la propagation des ondes radioélectriques », in *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement*, n° 12, 2012, p. 32.

14. À partir de 1953, par exemple, le programme de nuit *Notturmo dall'Italia* est créé en Italie. Diffusée entre minuit et le petit jour, l'émission est spécifiquement destinée aux auditeurs étrangers sur ondes courtes et ondes moyennes, afin de diffuser une image positive de l'Italie, et notamment d'attirer les touristes. Des informations sont données en anglais, français et allemand. On peut donc supposer que certains Français écoutent cette émission, parmi d'autres programmes étrangers. Cf. Giovanni Cordoni, « Notturmo italiano », *Enciclopedia della radio*, Milan : Garzanti Libri, 2003, p. 556.

15. Thierry Lefebvre, « Éloge du poste inconnu. La TSF avant la normalisation », in Frédéric Lambert (dir.), *Figures de l'anonymat : médias et société*, Paris : L'Harmattan, 2001, pp. 111-120.

16. *Entretiens avec*, « André Gide », produits par Jean Amrouche, Chaîne Nationale, 1949, INA.

17. *Entretiens avec*, « Colette », produits par André Parinaud, Chaîne Nationale, 1950, INA.

Paul Claudel¹⁸ ou Jean Giono¹⁹. Ces émissions sont essentiellement transmises sur la Chaîne nationale. Par ailleurs, la RTF propose des émissions littéraires de création artistique, telles que *La parole est à la nuit* de l'écrivain Luc Bérumont²⁰, *Les nuits décousues* produites par Jean-Jacques Morvan et réalisées par Alain Trutat, ou encore *Les nuits du bout du monde*²¹ de Stéphane Pizella.

Durant ces années d'après-guerre, la radio est dirigée et fabriquée par des poètes²². Paul Gilson²³, écrivain, poète, cinéaste et journaliste, est directeur des programmes de la RDF, puis RTF, de 1946 jusqu'à sa mort en 1963²⁴, et un grand nombre de producteurs de radio exercent également une activité d'écrivain. Certains d'entre eux proposent d'ailleurs spécifiquement des programmes tardifs, tels Pierre Mac Orlan²⁵, Luc Bérumont²⁶, André Gillois²⁷ ou encore Louis Mollion²⁸.

JEAN COCTEAU ET LA RADIO NOCTURNE, 24 HEURES SUR 24

L'écrivain Jean Cocteau²⁹, né en 1889, entretient avec la radio une relation particulière, et notamment avec la radio nocturne, qu'il semble aimer détester. Après la création de la radio 24 heures sur 24, il passera de nombreuses nuits à son écoute³⁰.

18. *Entretiens avec*, «Paul Claudel», produits par Jean Amrouche, Chaîne Nationale, 1951, INA.

19. *Entretiens avec*, «Jean Giono», produits par Jean Amrouche et Marguerite Taos, Chaîne Nationale, 1953, INA.

20. Alain Hervé, «Avec Luc Bérumont *La Parole est à la nuit*», in *Radio Cinéma Télévision*, semaine du 2 au 8 juin 1957, n° 385.

21. Stéphane Pizella, *Les nuits du bout du monde*, Paris: Bonne, 1953.

22. Voir notamment Pierre-Marie Héron, *Les écrivains hommes de radio (1940-1970)*, Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée Plum, 2001 et Pierre-Marie Héron (dir.), *Les écrivains et la radio: actes du colloque international de Montpellier (23 au 25 mai 2002)*, Montpellier: INA, Université Montpellier I. Voir aussi Céline Pardo, *La poésie hors du livre, étude sur les médiations orales de la poésie en France de 1945 aux années soixante*, thèse de littérature française du XX^e siècle, sous la direction de Michel Murat, Université Paris-Sorbonne, 2012.

23. Paul Gilson a appris le métier à Radio Luxembourg à la fin des années 1930.

24. La RDF (Radiodiffusion française) étant devenue la RTF (Radiodiffusion Télévision Française) en 1949.

25. *Souvenirs de la nuit*, émission produite par Pierre Mac Orlan et Frank Nino, Chaîne Nationale, 1955, INA.

26. *La Parole est à la nuit*, de Luc Bérumont, Programme Parisien, à partir de 1952, INA.

27. *Qui êtes-vous?*, d'André Gillois, Programme Parisien, à partir de 1949, INA.

28. *Le Bureau des rêves perdus*, de Louis Mollion, Programme Parisien, à partir de 1953, INA.

29. Cocteau est également écrivain, poète, dramaturge, peintre et cinéaste.

30. Dans cette section, nous nous appuyons en grande partie sur l'ouvrage de Pierre-Marie Héron rassemblant des textes de Cocteau sur son rapport à la radio: Pierre-Marie Héron, *Cocteau et la radio*, Paris: Non Lieu, 2010.

Dans les années 1930, Jean Cocteau participe à l'aventure de la station Radio Luxembourg, du côté de la fabrication des programmes. Il a parfois l'occasion de travailler dans cette radio la nuit, et en garde des souvenirs frappants, évoquant la magie de la fabrication de ces « conserves sonores. »³¹ Dans un texte paru dans l'hebdomadaire de programmes *Radio Magazine* en 1938, il explique qu'il devait enregistrer, en tentant de les imiter, des voix illustres. La nuit, ces sessions de travail semblaient prendre une dimension bien particulière :

Nous avons passé d'étonnantes nuits autour d'elle [la radio, cette « grande femme de silence aux colliers d'ondes »]. L'heure ne comptait plus. Séparés par des vitres, les uns entendant ce que les autres n'entendaient pas, notre travail ressemblait à une partie de cache-cache entre fantômes. [...] Songez au travail de ces horlogers de l'invisible, de ces spécialistes d'un monde inconnu où le temps et l'espace, non seulement n'existent pas, mais s'embrouillent, se chevauchent, obéissent à des règles nouvelles.³²

Durant ces années-là, Cocteau officie donc du côté de la production, et semble fasciné par ce monde sonore qui joue avec les sons et les magnifie. Il travaille la nuit pour enregistrer des programmes, dans ce temps spécial de l'entre-deux-jours, et même de l'entre-deux-mondes, celui des vivants et des morts. Il prépare alors des émissions pour une radio qui se fabrique en amont. Il ne s'agit pas d'une radio nocturne diffusée en direct – laquelle, d'ailleurs, n'existe pas encore –, mais d'une radio qui, bien qu'élaborée durant la nuit, est destinée à être diffusée dans la journée. Cocteau insiste sur l'aspect magique du médium radiophonique et du travail sonore, qui permettent de transformer le temps et l'espace, allant parfois jusqu'à faire oublier la nuit elle-même.

En 1955, une nouvelle émission, intitulée *Route de nuit*, voit le jour sur Paris Inter – ancêtre de France Inter. Désormais, l'antenne ne s'arrête plus à minuit et quart, mais se poursuit jusqu'à deux heures du matin. L'objectif de ce nouveau programme est simple : accompagner les automobilistes et les chauffeurs routiers dans leurs

31. Jean Cocteau, « Radio Luxembourg parle au monde », in *Radio Magazine*, 23 octobre 1938, n° 784, p. 23, repris dans *Jean Cocteau, 40 ans après*, Pierre Caizergues (éd.), Montpellier : Centre Pompidou/Publications de Montpellier III, 2005, p. 136.

32. *Idem*.

trajets nocturnes afin d'éviter qu'ils ne s'endorment. *Route de nuit* est ainsi conçue comme une émission de radio populaire, offrant un accompagnement musical, des informations sur l'état des routes, et, surtout, une présence humaine la nuit au micro. Pensée comme la radio des automobilistes et des routiers, ce programme contribue en réalité à révéler le monde pluriel des travailleurs nocturnes et des gens de la nuit en général³³. L'émission reçoit un abondant courrier, et un grand nombre de ces lettres réclament la poursuite de ce programme tout au long de la nuit³⁴. C'est chose faite à partir de 1957 : désormais, la station Paris Inter émet en continu, 24 heures sur 24. Travailleurs nocturnes et noctambules de tous horizons se branchent à l'écoute de ce programme pionnier qui existera pendant près de vingt ans.

En 1971, un reportage télévisuel consacré à l'émission interroge différents auditeurs de *Route de nuit*, afin de savoir ce qu'ils recherchent dans ce programme. Parmi ces auditeurs figure l'écrivain et intellectuel Michel Tournier, philosophe de formation, qui vient de recevoir le prix Goncourt en 1970 pour *Le roi des Aulnes*. L'auteur, qui préfère écrire la nuit, est filmé dans son bureau, en robe de chambre, le poste de radio allumé près de lui. Il affirme passer ses nuits à écrire et à écouter la radio, principalement *Route de nuit*:

J'écoute la radio et puis j'écris, et puis j'écoute à nouveau la radio, et puis j'écris, c'est comme ça que je passe la plupart de mes nuits. Vous savez, la nuit, on a le monde entier, alors on peut choisir. Je dois dire que France Inter, *Route de nuit*, c'est un des meilleurs programmes parce qu'on évite l'épouvantable et impersonnel fond sonore que l'on trouve partout. [...] Il n'y a qu'une chose que j'aime pas, c'est le robinet à musique impersonnel. J'ai besoin d'une voix, j'ai besoin de quelqu'un qui soit là, avec moi [...].³⁵

Dans cette émission sont également interrogés des chauffeurs routiers, une infirmière, une dame âgée souffrant d'insomnie et enfin des étudiants qui regrettent qu'il n'y ait pas dans l'émission davantage de musique anglo-saxonne. Étant le seul programme véritablement

33. « Roland Dhordain a 2000 agents secrets », *Télé sept jours*, 29 avril au 5 mai 1961. p. 77.

34. Jacques Meillant, « Les Hiboux de France-Inter roulent toute la nuit! », *Télérama*, du 14 au 20 mai 1967, n° 904.

35. Michel Tournier dans « Route de nuit », *France Inter magazine*, 1^{re} chaîne, 8 février 1971, INA.

nocturne du paysage radiophonique français, *Route de nuit* rassemble des auditeurs très divers, à la fois des écrivains et des chauffeurs routiers, qui écoutent parfois pour des raisons différentes, mais qui se trouvent unis dans ce partage de la nuit radiophonique.

Dans les années 1950, Jean Cocteau, qui a désormais plus de 60 ans, semble beaucoup écouter la radio, notamment la nuit. Il écoute tout en écrivant dans son journal ses impressions, en commentant ce qu'il entend. Son rapport à la radio évolue au fil du temps. Tour à tour, il met en avant la magie des voix dans la nuit; l'intimité que cette radio suscite et qu'il considère à la fois formidable et effrayante; avant de dénoncer avec virulence cet objet qu'il qualifie de « robinet insupportable ». Progressivement, sa perception de l'intimité créée par la radio glisse du positif vers le négatif, comme en témoignent les extraits ci-dessous :

1938: « Rien de plus confidentiel que la radio. Si je parle, je m'adresse à chaque personne, à chaque famille, à chaque salle à manger, à chaque salle de bains. Nul ne se gêne à l'écoute. [...] En face de problèmes inhumains, l'exquise humanité d'un poste réconforte. Elle apporte une aide incalculable. »³⁶

1947: « La familiarité de la radio m'effraie. Elle entre dans les chambres, dans les cabinets de toilette et jusque dans les lits. Elle accompagne les disputes et les crimes. Elle est indifférente à la douleur. »³⁷

1953: « La radio est terriblement intime. Tout son problème consiste à s'introduire dans les chambres et à s'y imposer [...]. Elle est un robinet de plus dans la maison. »³⁸

Au début, Cocteau insiste sur la dimension confidentielle, intimement positive de la radio, allant jusqu'à constituer une aide pour les auditeurs. Puis elle devient à ses yeux familière et effrayante, « indifférente à la douleur ». Enfin, en 1953, il la qualifie de « terriblement intime ». Non seulement il ne la considère plus comme une aide, mais il la perçoit désormais comme un « problème », qui « s'impose », « un robinet de plus dans la maison ».

36. Jean Cocteau, « Radio Luxembourg parle au monde », in *Radio Magazine*, 23 octobre 1928, n° 784.

37. Jean Cocteau, « Le Club d'essai », in *La chambre d'écho, Cahiers du club d'essai de la radiodiffusion française*, avril 1947, n° 1.

38. Jean Cocteau, « La civilisation sonore », in *Arts et techniques sonores*, n° 29, octobre 1953, pp. IV-V.

Au moment où la radio d'après minuit apparaît au milieu des années 1950, Cocteau se met à l'écoute de ces programmes. En 1955, il raconte qu'il est surpris dans la nuit par la radio, et par la magie de cette présence sonore.

Minuit. Je lisais dans ma chambre et soudain j'ai entendu qu'on parlait de moi très haut dans l'escalier. Des voix d'hommes s'approchaient. Or il n'y a pas d'hommes dans la maison. [...] C'était Francine avec la petite radio portative à piles. Elle apportait une émission sur moi. Je n'ai entendu que la fin. Amadou et Morand disaient des choses très belles et très émouvantes. D'après une lettre de Sipriot, ce devait être un préambule au numéro d'hommages de *La Table Ronde*.³⁹

Ce passage met en évidence l'importance des premiers postes à transistors, cette « petite radio portative à piles ». Cocteau écoute *Route de nuit*, il baptise même les animateurs de ce programme « les Hiboux de [Paris] Inter »⁴⁰. L'arrivée de la radio nocturne 24 heures sur 24 ne passe donc pas inaperçue à ses yeux, elle est même pour lui source de réflexions. Dans ce texte de mars 1958, Cocteau fait clairement référence à l'émission *Route de nuit*, qui l'agace tout particulièrement :

Toute la nuit, la radio marche. Chose incroyable. Sur les ondes, une quantité de personnes qui s'appellent par leur nom et prénom, s'entretiennent et plaisantent sous prétexte de se renseigner ou de renseigner sur l'état des routes, certaines d'être célèbres et de passionner les auditeurs. Les hommes ont des voix affectées et les dames des rires de gorge. C'est une société fantôme et nouvelle dont on ignore où elle se forme et où elle se rencontre. Cette société possède un vocabulaire spécial où le mot ambiance revient toutes les minutes, « grandes premières mondiales » de disques enregistrés par des chanteurs que nul ne connaît et qui ont la certitude d'être glorieux. Il m'arrive d'être fasciné par ces bavardages et

39. Jean Cocteau, « Vendredi 16 septembre 1955 », in *Le passé défini*, IV, p. 248. Ce soir-là, le thème de *La table ronde* est le suivant : « Jean Cocteau est-il un inconnu ? Revue radiophonique des idées et des lettres à l'occasion de l'élection de Jean Cocteau à l'Académie Française ». Le producteur de l'émission, Pierre Sipriot, reçoit en studio les écrivains Robert Amadou et Paul Morand pour évoquer Jean Cocteau.

40. Puis « Les Hiboux de France Inter », voir Jacques Meillant, « Les Hiboux de France-Inter « roulent » toute la nuit ! », in *Télérama*, du 14 au 20 mai 1967, n° 904, p. 64.

« avant-premières » qui se produisent dans un monde aussi éloigné du nôtre que de la Lune.⁴¹

Si le ton employé et le contenu des émissions semblent sidérer l'artiste, il ne peut toutefois s'empêcher de rester à l'écoute, tant cette nouvelle radio nocturne le renseigne sur « l'imbécillité » de son temps. Les propos de cet intellectuel ne manquent pas d'étonner, tandis que ses écrits consacrés aux programmes de nuit se répètent. Cocteau semble se trouver dans une situation de dépendance écoeurée face au média radiophonique qui l'agace au plus haut point, mais, pourtant, il choisit de rester à l'antenne de cette radio la nuit, seul dans sa chambre.

Écouter la radio toute une nuit renseigne sur l'époque et lorsque J.-M. Magnan⁴² me dit n'avoir jamais écouté la radio (avec fierté) – il dit une sottise –, car il s'embusque, et si j'approuve dans une certaine mesure qu'on s'embusque, j'estime qu'il est lâche de ne pas prendre contact avec l'imbécillité, la platitude mises en vedettes par les terribles véhicules modernes. Elles coulent dans toutes les chambres et la baignoire déborde et les voilà qui traversent les étages et inondent la maison.⁴³

Si cette radio l'agace au plus haut point, Cocteau note l'impérieuse nécessité de ne pas s'y soustraire. Il s'agit pour lui de tendre l'oreille à ces programmes parce qu'ils sont potentiellement écoutés par tous et qu'ils renseignent sur l'époque. Il semble que Jean Cocteau se sente alors comme sali par ces flots radiophoniques, et, en même temps, au-dessus du lot.

Pour les nuits de fête et de réveillon, des retransmissions de bals ou de musique dansante sont programmées jusqu'au petit matin sur les stations. Bien que n'appréciant pas du tout ces programmes, Cocteau persiste à les écouter des heures durant. Ainsi passe-t-il son réveillon du Nouvel An 1957 seul dans sa chambre, avec la radio allumée.

De ma chambre j'écoute les ondes qui m'apportent l'ignoble vocabulaire à la mode, « une ambiance du tonnerre », et des orchestres

41. Jean Cocteau, 20 mars 1958, cité dans Pierre-Marie Héron, *Jean Cocteau et la radio*, Paris: Non Lieu, 2010, p. 51.

42. Jean-Marie Magnan, écrivain.

43. Jean Cocteau, 21 octobre 1958, *op. cit.*, p. 51.

de province, « le radio dancing », nouant une année à l'autre pour cette majorité d'âmes mortes ignorantes de tout ce qui compte. Et tout à coup, consolante, à deux heures la voix de Joséphine [Baker], exquise, savante, simple, parfaite. Comme une *tache de propreté* sur une serviette sale. Joséphine, Marlène, Garbo, ces femmes sont la traîne royale de mon époque. Je regarde la traîne disparaître en coulisses et, derrière elle, je ne vois que jupes courtes et pauvres cheveux qui pendent.⁴⁴

Là encore, Cocteau est littéralement dégoûté par ce programme et par son époque, si l'on excepte l'apparition « consolante » de Joséphine Baker, qui semble lui « sauver » sa nuit. Ce soir-là, Cocteau écoute Radio Monte-Carlo. En effet, le programme de cette station indique la présence de Joséphine Baker à partir d'une heure et demie du matin, dans la rubrique « La Saint-Sylvestre aux Milandes ». Un encadré publicitaire présente la soirée dans l'hebdomadaire *Radio Cinéma Télévision*⁴⁵, qui consiste en la succession de cinq grands orchestres, entre 22 h et 2 h 30, suivis du réveillon dansant de Radio Monte-Carlo.

En 1965, une nouvelle émission voit le jour sur France Inter. Il s'agit du *Pop Club*, programme diffusé en direct entre 22 h 30 et une heure du matin depuis le Bar Noir de la Maison de la Radio⁴⁶. Dans cette émission, le producteur José Artur reçoit des invités du monde artistique et intellectuel, à l'heure de la sortie des spectacles. La particularité et nouveauté du programme réside essentiellement dans le mélange des genres⁴⁷ ; l'animateur, qui souhaite « supprimer les cloisons étanches »⁴⁸, reçoit aussi bien des acteurs, des musiciens, des artistes de cirque, des chanteurs, des écrivains, des sportifs et des intellectuels. S'il existe peu d'archives sonores des premières années de l'émission, nous disposons d'articles de presse, ainsi que des témoignages de José Artur⁴⁹ et de ses collaborateurs⁵⁰. Aux côtés des musiciens et comédiens de l'époque, il

44. Jean Cocteau, lundi 31 décembre 1956, cité par Pierre-Marie Héron, *Jean Cocteau et la radio*, op. cit., p. 49.

45. Ancêtre de *Télérama*.

46. La Maison de la Radio a été inaugurée en 1963 par Charles de Gaulle.

47. José Artur, *Micro de nuit*, Paris : Stock, 1974.

48. Entretien avec José Artur, 10 mai 2012.

49. *Idem*.

50. De nombreuses personnalités de l'histoire de la radio française ont commencé dans *Le Pop Club*, comme Claude Villers, Pierre Whien, Eve Ruggieri, Patrice Blanc-Francard, Pierre Lattès, ou encore Bernard Lenoir.

reçoit notamment Jean-Paul Sartre, Michel Foucault, ou encore Pablo Neruda.

José Artur est très provocateur, à une époque où le ton employé à la radio reste sérieux et guindé. Au *Pop Club*, une liberté de parole et un ton inédit se font entendre. José Artur, n'écrivant aucun texte à l'avance, improvise au micro, et son style bouleverse le paysage radiophonique de son temps. Parfois, sa liberté de ton lui cause quelques problèmes, dans le contexte d'une radio d'État contrôlée par le Ministère de l'information. Plusieurs fois suspendu d'antenne pour quelques jours, José Artur est écarté d'antenne durant six mois en 1972 pour publicité clandestine. Il a en effet cité plusieurs fois à l'antenne une marque de vodka lors d'une émission diffusée en direct depuis la Russie⁵¹. En réaction à cette mise à pied, une lettre ouverte adressée au PDG de l'ORTF, Jean-Jacques Bresson, est publiée dans *Le Nouvel Observateur*. Dans cette lettre, vingt-six personnalités prennent la défense de José Artur et de son émission, protestant contre cette éviction. Une dizaine d'intellectuels figurent parmi les signataires, dont Régis Debray, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Eugène Ionesco, Jules Roy et Jorge Semprun, aux côtés d'autres artistes comme Georges Brassens, Simone Signoret, Yves Montand, ou encore Mikis Theodorakis. Ces artistes et intellectuels soutiennent José Artur au nom de la liberté d'expression, affirmant même que *Le Pop Club* est l'une des rares émissions à en user. En dépit du soutien émanant de ces personnalités, de ses collègues et des auditeurs, José Artur restera effectivement écarté de l'antenne durant six mois. Cet épisode prouve néanmoins qu'il bénéficie du soutien d'intellectuels et de penseurs majeurs de son pays, contribuant à asseoir sa légitimité intellectuelle, lui qui restera toute sa vie complexé de n'avoir fait aucune étude⁵².

José Artur manie l'art de l'interview, il sait faire parler les intellectuels dans une atmosphère conviviale et détendue, le tout avec humour. Lorsque Sartre, par exemple, est invité chez José Artur, le ton diffère de celui de *Radioscopie* de Jacques Chancel⁵³. *Le Pop Club*, au-delà du mélange des genres au sein des invités, est le lieu d'un éclectisme musical, puisque l'émission diffuse aussi bien des

51. Cécile de Kerguiziau de Kervasoué, « Les premières années du Pop Club », in *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, janvier 2010, n° 70, p. 128.

52. Entretien avec José Artur, 10 mai 2012.

53. Au sujet de la différence entre *Pop Club* et *Radioscopie*, on écouterait avec profit le document d'archives de Radioscopie dans lequel José Artur est invité. INA, Archives INA Radio, « José Artur », *Radioscopie*, 31 janvier 1969.

disques pop et rock, venus d'Angleterre ou des États-Unis, que du jazz ou encore de la chanson française et de l'accordéon. Cette émission révolutionne le monde de la radio en général, inspirant les autres stations – Europe 1 lance par exemple une émission semblable en 1968, animée par Christian Barbier⁵⁴ – et, plus tard, la télévision. En effet, les programmes télévisuels qu'on appelle aujourd'hui les *talk-shows* « de deuxième partie de soirée » sont des héritiers de ce modèle créé à la radio en 1965. *Le Pop Club* deviendra d'ailleurs une émission mythique, puisqu'elle existera durant quarante ans, jusqu'en 2005. Jusqu'à la fin, elle sera produite et animée par l'infatigable bavard José Artur⁵⁵.

LA PAROLE NOCTURNE DES ANONYMES, UNE VOIX INCOMPATIBLE AVEC CELLE DES INTELLECTUELS ?

Au milieu des années 1970, un nouveau type de programme voit le jour sur les ondes françaises : les émissions de dialogue téléphonique nocturne. C'est Europe 1 qui crée la première du genre en 1975, en lançant *La Ligne ouverte*, chaque nuit de semaine entre minuit et une heure du matin. L'émission est présentée par Gonzague Saint Bris, jeune écrivain dandy n'ayant jamais fait de radio et qui appartient à une certaine élite sociale et intellectuelle⁵⁶.

Ce programme apparaît dans un contexte de développement de la parole des anonymes sur les ondes – l'émission de Ménie Grégoire, diffusée l'après-midi sur RTL à partir de 1967, ayant fait figure de pionnière du genre. Dans ces programmes, la parole est donnée à ceux qui ne l'ont généralement pas, qui ne sont ni des vedettes, ni des artistes, ni des intellectuels. Deux ans après la création de *Ligne ouverte*, France Inter lance à son tour un programme de conversations nocturnes, intitulé *Allô Macha*. Cette fois, l'émission est animée par une femme, la comédienne Macha Béranger. Les appels reçus dans ces émissions sont variés, provenant d'auditeurs de plusieurs milieux sociaux et de plusieurs générations⁵⁷. Quand ces émissions apparaissent, certains critiques et intellectuels jugent

54. *La nuit est à nous*, qui prendra plus tard le nom de *Barbier de nuit*.

55. « Le Roi Artur » est décédé dix ans plus tard, au mois de janvier 2015, alors âgé de 87 ans.

56. Fils de diplomate, Gonzague Saint Bris a publié l'ouvrage *Qui est snob?*, Paris : Calmann-Lévy, 1973. Il écrivait des chroniques dans *Le Figaro*.

57. Voir notamment le documentaire réalisé par Gonzague Saint Bris à partir d'archives de son émission, INA, *Minuit sur la vie*, documentaire réalisé par Hugues Burin des Rozières et Gonzague Saint Bris, Antenne 2, 31 mai 1982.

parfois assez durement ces programmes taxés de «voyeuristes»⁵⁸. Malgré tout, des universitaires, essentiellement des sociologues, s'intéresseront à l'analyse de la parole émanant de ces émissions⁵⁹.

Au-delà des programmes de conversations nocturnes, certaines émissions font se croiser non seulement la parole des vedettes et des intellectuels, mais aussi celle des auditeurs anonymes et des invités, parfois des intellectuels. Dans le programme *Les choses de la nuit*⁶⁰, par exemple, le producteur Jean-Charles Aschero reçoit en studio aussi bien des anonymes⁶¹ que des artistes et des intellectuels. Le poète et préfet Louis Amade est par exemple un habitué de l'émission. Il y vient de temps en temps, pour réciter des poèmes inédits en direct au cœur de la nuit⁶². Plus encore, sur France Culture, la parole des intellectuels et des anonymes s'entrecroise directement. Les horaires nocturnes constituent l'unique territoire de cette rencontre, dès 1975 dans *De la nuit* de Gilbert-Maurice Duprez et Edith Lansac, puis, à partir de janvier 1978, dans *Nuits magnétiques* produites par Alain Veinstein. Le propre de cette émission de création documentaire est de mêler la parole d'anonymes à celles d'artistes, d'écrivains, d'intellectuels⁶³.

Sur France Culture, à partir de 1985 et la création des *Nuits de France Culture*⁶⁴, émission qui donne à entendre aux auditeurs noctambules le patrimoine des archives de la chaîne, la nuit devient le rendez-vous d'un certain type d'auditeurs nocturnes, un «îlot de culture»⁶⁵ proposant de faire vivre la mémoire de France Culture de son ancêtre la Chaîne nationale, les plus vieilles archives diffusées remontant aux années quarante. Toujours en 1985, l'année de la

58. Sur cette question, voir notamment Christophe Deleu, *Les anonymes à la radio. Usages, fonctions, et portée de leur parole*, Bry-sur-Marne: INA, 2006, pp. 121-127.

59. Alain Ehrenberg, Dominique Mehl, Sandrine Rui, Dominique Cardon, Eric Macé.

60. L'émission est diffusée sur France Inter les nuits du week-end entre 1976 et 1996.

61. Notamment, dans la séance «Quel est votre prénom?», Jean-Charles Aschero reçoit une femme anonyme qui vient se confier au micro pendant une heure sur sa vie intime. Elle est cachée derrière un paravent, de telle sorte que Jean-Charles Aschero ne puisse la découvrir «physiquement» qu'à la fin de la séquence.

62. Voir par exemple *Les choses de la nuit* du 11 au 12 janvier 1987. Louis Amade lit au micro un poème inédit de sa composition en direct vers 3 h du matin sur France Inter.

63. Sur *Nuits magnétiques*, voir notamment Christophe Deleu, *Les anonymes à la radio...*, op. cit., pp. 178-203, et Clara Lacombe, *Les Nuits magnétiques: une radio libre du service public?*, Mémoire de recherche en Histoire contemporaine sous la direction de Pascal Ory, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016.

64. Marine Beccarelli, «La création des Nuits de France Culture», in *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n° 125, juillet-septembre 1985, pp. 19-26.

65. Sur le forum en ligne «Regards sur France Culture», une rubrique est consacrée depuis 2009 aux *Nuits* de la station. Le 29 juin 2016, 974 messages y ont été postés. [<http://www.regardfc.com/t131-le-programme-de-nuit-ilot-de-culture-dans-france-inculture#340>], consulté le 8 février 2018.

création de ces *Nuits de France Culture*, Alain Veinstein lance sur la même station le programme *Du jour au lendemain*, entretien feutré avec un écrivain entre minuit et une heure du matin⁶⁶. Sur France Inter, les programmes littéraires nocturnes se développent également, notamment dans les années 1990, avec par exemple les émissions de Brigitte Kernel⁶⁷.

La radio nocturne n'est donc pas uniforme, elle ne donne pas seulement à entendre la voix des anonymes, ou inversement celle des artistes ou des intellectuels, mais plutôt un croisement de différentes paroles, qui, dans la nuit, ont la possibilité de se rencontrer et le temps de se dérouler.

Au début des années 1980, la radio de nuit semble connaître en France une sorte d'âge d'or, ayant notamment été stimulée par l'effervescence nocturne des radios pirates apparues à la fin des années 1970⁶⁸, puis la libéralisation des ondes de 1981⁶⁹. Les programmes de nuit sont alors divers et nombreux, consistant en des entretiens festifs ou intimistes, des lignes ouvertes, des accompagnements musicaux, ou encore des émissions musicales spécialisées dans un style en particulier. Depuis la fin des années 1990, en revanche, ce territoire de la radio nocturne a tendance à reculer progressivement, jusqu'à disparaître quasi complètement.

En 2012, France Inter, la traditionnelle radio du direct en continu, cesse ses programmes en direct entre 1 h et 5 h du matin⁷⁰, qu'elle remplace par des rediffusions des émissions de la veille, afin de faire des économies, à l'image de ce que fait déjà Europe 1, par exemple. Cette décision marque le coup d'arrêt symbolique de la radio nocturne en général en France, parce que France Inter avait toujours été, depuis 1957, la radio du direct 24 heures sur 24. À l'annonce de cette décision, les syndicats de Radio France et des auditeurs s'indignent⁷¹, mais l'événement passe finalement

66. L'émission est arrêtée à l'été 2014. Voir Alain Veinstein, *Du jour sans lendemain*, Paris: Seuil, 2014.

67. Brigitte Kernel, par ailleurs écrivain, a notamment produit les émissions littéraires nocturnes sur France Inter *Noir sur Blanc* et *Noctiluque*.

68. Voir notamment Thierry Lefebvre, *La bataille des radios libres*, Paris: Nouveau Monde/INA, 2008.

69. La loi du 9 novembre 1981 met un terme au monopole en autorisant l'existence de radios associatives, locales et indépendantes. La publicité ne sera autorisée qu'en 1984.

70. À partir de la rentrée de septembre 2016, les rediffusions de France Inter commenceront dès minuit.

71. Marine Beccarelli, «Donner à l'auditeur une présence radiophonique nocturne en direct, une mission du service public? L'exemple de la France et de France Inter», in *Les enjeux de l'information et de la communication*, 2013/2, n° 14/2, pp. 115-116.

relativement inaperçu, l'auditoire de la nuit étant évidemment moins nombreux que celui de la journée, il ne représente pas le « grand public ». Toutefois, quelques mois plus tard, un intellectuel – le philosophe Michaël Foessel⁷² – publie dans *Esprit* une tribune dans laquelle il déplore cette fin des émissions nocturnes.

Il existe pourtant entre la radio et la nuit un lien d'évidence : dans le noir, c'est à l'ouïe que l'on se fie de préférence. [...] Plus qu'aucun autre instrument, la radio a le pouvoir de rendre sensible la différence de rythme entre le jour et la nuit : ici choc des phrases et vitesse des messages, là lenteur des mots et suspens des significations. [...] Il y a aussi ceux qui ne parviennent pas à dormir ou en sont socialement empêchés. C'est pour eux que l'existence d'émissions en direct était la plus précieuse. [...] Sur les ondes, on y a longtemps toléré que les individus parlent d'eux, c'est-à-dire surtout de leur solitude, sans trop se soucier du jugement des autres. Jusqu'à ces dernières années, les émissions nocturnes étaient les seules où les auditeurs avaient la parole. [...] Durant la nuit, le direct participait d'une sorte de solidarité des égarés. Mais l'existence d'une voix dans la nuit a pu apparaître à chacun d'entre eux comme un réconfort face au sentiment de ne partager le rythme social majoritaire. En optant pour la rediffusion des programmes diurnes, les radios ont aussi choisi d'associer l'obscurité à la redite. Tout se passe désormais comme si la logique du jour (avec ses impératifs rationnels de productivité) l'emportait sur ce qu'il peut y avoir d'inattendu dans la nuit.⁷³

En quelques pages, Michaël Foessel prend nettement la défense de cette radio nocturne que certains peuvent considérer comme quelque chose d'anecdotique, de populaire, de non noble. En tant qu'intellectuel, il insiste sur la nécessité de tels programmes, et sur le manque créé par le vide laissé depuis leur disparition.

En somme, la nuit a pu constituer un point de rencontre entre la radio et les intellectuels. Dès ses origines, en effet, la nuit radio-phonique a permis le mélange des genres, faisant se croiser la voix d'intellectuels à celle d'autres intervenants, célèbres ou anonymes, dans un cadre moins formel. La radio nocturne délimitait une autre

72. Il remplacera Alain Finkelkraut à la Chaire de philosophie de l'École polytechnique en 2014.

73. Michaël Foessel, « Quand la nuit s'éteint », in *Esprit*, mars-avril 2013, n° 393, pp. 12-14.

temporalité, autorisant un type de parole publique alternatif. Si le ton y était moins docte, plus décontracté, les intellectuels n'ont cependant pas délaissé cet espace quand il existait. Certains d'entre eux se sont même clairement engagés pour la défense des émissions nocturnes, contredisant ainsi l'idée selon laquelle il ne s'agissait que de programmes « légers » de divertissement, ou d'accompagnement.

Du côté de la réception, la radio nocturne est une radio de l'intime, touchant tout le monde dans la solitude, aussi bien les intellectuels, les écrivains dans leur chambre, comme Jean Cocteau ou Michel Tournier, que les travailleurs de nuit – infirmières, routiers, ouvriers, boulangers, veilleurs de nuit... – les noctambules, les étudiants et les personnes âgées insomniaques. Cette radio traverse plus facilement les frontières sociales et générationnelles, peut-être parce que la parole serait plus universelle dans la nuit. Cette radio nocturne s'éteignant, c'est un îlot de ce dialogue entre les mondes et les classes qui disparaît, laissant la place à un monde médiatique segmenté. Désormais, les intellectuels sont essentiellement présents à la radio sur France Culture ou, beaucoup plus rarement, à la télévision, notamment dans des programmes télévisés de deuxième partie de soirée.

NUITS MAGNÉTIQUES: QUAND LES ÉCRIVAINS DÉCOUVRENT LA RADIO

CHRISTOPHE DELEU

Notre communication s'articule autour des questions suivantes: Comment une émission de radio apparaît-elle dans le paysage médiatique? Comment peut-on expliquer sa création? Comment ses fondateurs se représentent-ils cette création? Comment mesurer leur apport dans cette émission? Comment mener un travail de recherche qui tenterait de répondre à ces différentes questions en prenant pour objet d'étude le rôle des écrivains dans la conception d'une émission de radio, des écrivains qui ne sont pas ici des invités, mais bien les auteurs des émissions?

Cette intégration de l'écrivain à la conception du programme fut le parti pris de l'émission *Nuits magnétiques*, programme quotidien diffusé sur France Culture (Radio France), entre 1978 et 1999 (d'une durée d'une heure vingt à l'origine, et d'une heure quand le programme s'est arrêté).

Est-ce une coïncidence, ou faut-il voir des liens entre ces deux faits marquants de l'histoire de la radio: les *Nuits magnétiques* apparaissent alors que les radios pirates, qui deviendront les radios libres en 1981, émergent sur la bande FM française, révolutionnant les contenus radiophoniques. Certains propos, diffusés dans les *Nuits magnétiques*, ont pu surprendre de la part d'une radio culturelle de service public, et annoncer ce que les radios libres allaient bientôt diffuser¹.

Les *Nuits magnétiques* peuvent être définies comme une émission élaborée (ou « documentaire »²), puisqu'elle est composée de

1. Citons comme exemple l'émission *Chagrin d'amour* dans laquelle une auditrice, par téléphone, raconte une expérience sentimentale (*Nuits magnétiques*, 9 octobre 1978). Plus généralement, les *Nuits magnétiques* s'ouvrent à une parole dite « profane », celle du témoin, peu diffusée par France Culture à cette époque-là.

2. Christophe Deleu, *Le documentaire radiophonique*, Paris: INA/L'Harmattan, 2013.

sons enregistrés sur le terrain, puis montés et mixés en studio avant d'être diffusés. Même si elle ne peut être comparée à une émission comme l'*Atelier de création radiophonique* où la recherche formelle est plus patente³, elle se distingue des autres émissions de France Culture, qui sont souvent réalisées en direct, en studio, et qui ne nécessitent pas de travail de montage.

Dans cette communication, il s'agit de s'intéresser à un aspect bien particulier de l'émission, le rôle des écrivains-producteurs d'émissions. En cela, notre étude se distingue d'autres travaux qui portent sur la présence de l'écrivain à la radio : ceux de Philippe Lejeune⁴, de Pierre-Marie Héron⁵, d'Anne Outram Mott⁶.

Notre problématique est double : d'une part, que devient un écrivain qui fait de la radio ? Autrement dit, son identité professionnelle est-elle transformée ? Et si oui, comment ? D'autre part, qu'apporte l'écrivain au média radiophonique ?

Notre corpus est composé d'entretiens menés avec les écrivains présents dès le début de l'émission, et qui vont y collaborer au moins durant une dizaine d'années, voire davantage : Jean Daive, Olivier Kaepelin, Jean-Pierre Milovanoff, Franck Venaille et Alain Veinstein (le fondateur de l'émission, par ailleurs lui-même écrivain). Preuve de leur fidélité à l'élaboration du programme, ces écrivains, à l'exception de Jean Daive, sont les invités de l'émission-anniversaire réalisée lors des 10 ans des *Nuits magnétiques*, et diffusée le 4 janvier 1988. Nous avons complété ce corpus avec des entretiens réalisés avec deux chargés de réalisation de l'émission, présents eux aussi dès le début de l'émission : Mehdi El Hadj et Bruno Sourcis⁷. Notre communication s'apparente donc à une analyse du projet de parole des professionnels qui ont conçu les *Nuits magnétiques*, afin de rendre saillantes leurs représentations de l'émission et du rôle qu'ils ont pu jouer dans l'élaboration de celle-ci.

3. Alain Veinstein revendique l'influence exercée par cette émission créée en 1969 par Jean Tardieu et Alain Trutat, et dont la responsabilité est confiée à René Farabet.

4. Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris : Seuil, collection Poétique, 1978.

5. Pierre-Marie Héron (éd.), *Les écrivains hommes de radio*, Montpellier : Centre d'Études du XX^e siècle/Université Paul-Valéry de Montpellier III, 2003.

6. Anne Outram Mott, *L'identité médiatique et ses scénographies dans l'entretien culturel à la radio. De la mise en discours de l'identité de l'artiste-écrivain aux variations de sa mise en scène dans le dialogue radiophonique*, Université de Genève, thèse non publiée, 2011.

7. Ces entretiens ont tous été réalisés en mai 2013. Pour en consulter l'intégralité : [www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks-14-15/france-culture-50ans-24-nuits-magnétiques-bonsoir], consulté le 8 février 2018.

QUE DEVIENT L'ÉCRIVAIN À LA RADIO ?

L'émission est créée par le responsable des programmes de France Culture, Alain Veinstein. L'émission ne surgit pas à l'occasion d'un renouvellement des équipes de direction, ou d'une rupture dans la ligne éditoriale générale. Pour Alain Veinstein, cependant, l'émission se distingue de la « coloration spiritualiste » de nombreux programmes de l'époque, voulus par Yves Jaigu, le directeur de France Culture. Mais bien que proposée par la direction en place, l'émission ne suscite pas l'adhésion de toute l'équipe dirigeante de France Culture. Alain Veinstein évoque de « nombreuses résistances de l'état-major », et de « nombreux obstacles », face auxquels il a fallu faire preuve de « détermination ». L'émission est même perçue « comme un danger » par des responsables de France Culture, une « menace dans l'exercice de leur monopole »⁸.

Même si elle va apparaître comme une émission de rupture dans l'histoire de France Culture, plusieurs émissions annoncent *Nuits magnétiques* ou vont influencer sa création. Certaines de ces influences sont revendiquées par Alain Veinstein⁹ : *Avignon Magnetic*, série d'émissions produites par Franck Venaille et enregistrées lors du Festival d'Avignon en 1976 (Franck Venaille sera l'un des principaux producteurs des *Nuits magnétiques*) ou *Biographie*, créée par Alain Veinstein en 1976, dans laquelle un écrivain se raconte. D'autres évoquent aussi la tonalité des *Nuits magnétiques* comme *La réalité en ses lieux* (hiver 1976) de Franck Venaille (dont certains numéros seront rediffusés dans les *Nuits magnétiques*), *Les derniers jours heureux*, programme créé par Alain Veinstein et diffusé à la fin de l'année 1977 (on y retrouve le producteur Jean Daive, arpentant tout le territoire français pour recueillir la parole des anonymes) ou encore *De la nuit*, de Gilbert-Maurice Duprez (émission diffusée dans le créneau horaire dans lequel *Nuits magnétiques* va s'installer, entre 1975 et 1977, mais avec laquelle Alain Veinstein prendra ses distances en raison de son caractère poétique trop appuyé).

Les traits caractéristiques de l'émission sont ainsi décrits par son fondateur, Alain Veinstein¹⁰ :

– « La parole de ceux qui n'ont pas de position dans le monde de la culture » (les personnes interviewées s'expriment souvent en leur

8. Toutes les citations sont extraites de notre entretien avec Alain Veinstein. Pour ne pas alourdir la lecture, nous ne mentionnerons pas la date de l'entretien pour chaque référence (voir note 5).

9. *Idem*.

10. *Idem*.

nom propre. On retrouve parmi eux des acteurs du monde de la culture et des arts, mais qui s'entretiennent davantage autour d'une thématique que d'une actualité personnelle).

– « Des témoignages relatant une expérience directe » (souvent articulée autour d'une thématique assez large : New York, les nuages, les hôtels, les Tziganes...)

– « Mais, en raison de l'absence de moyens, l'émission a parfois dû être réalisée en direct et traiter de l'actualité culturelle comme d'autres émissions de France Culture (le sous-titre de l'émission était alors « Risques de turbulence ». Mais là aussi l'on recherchait « un ton différent »).

– « Une radio de récits » (l'émission est construite autour de témoignages recueillis sur le terrain, qui s'inscrivent dans une narration englobante).

– « La recherche de l'intimité. [...] Quelque chose qui arrive dans l'oreille de chacun [...] à l'oreille d'un ami. [...] Le contraire de celui qui s'adresse à une tribune. [...] C'est à la fois surprendre et convaincre que la parole vous est adressée à vous, qui êtes en train d'écouter. »

La ligne éditoriale de l'émission peut être définie de la manière suivante : « Une radio faite par des écrivains et non par des journalistes »¹¹, selon l'expression d'Alain Veinstein. Lui-même est écrivain, et a été éditeur de livres. Cette citation nous a interpellé et nous avons voulu comprendre ce qu'elle sous-entendait. Pourquoi souhaiter s'éloigner ainsi du secteur journalistique ? Quelle représentation du journalisme le fondateur des *Nuits magnétiques* se fait-il, et qui le conduit à vouloir s'en écarter au profit de l'univers des écrivains ? Cette représentation du journalisme n'est pas isolée au sein de France Culture. Elle reflète les modes d'organisation du travail au sein de Radio France quant à la conception des programmes. Les journalistes sont regroupés au sein de rédaction, et concourent à la diffusion de programmes d'informations (journaux ou flashes). Les animateurs, ou producteurs, ont en charge la production du secteur des « programmes », qui regroupent la plupart des autres émissions. Peu d'émissions relevant de ce secteur sont animées par des journalistes, et a fortiori des rédactions de Radio France. Par conséquent, lorsque Alain Veinstein affirme vou-

11. *Idem.*

loir ne pas confier de *Nuits magnétiques* à des journalistes, il ne fait que s'inscrire dans l'histoire de cette radio. En revanche, vouloir à tout prix que des écrivains soient les producteurs est un réel parti pris propre à cette émission.

Pour autant, il n'est pas aisé de définir précisément l'émission, qu'il s'agisse du type de sujets traités, du ton adopté ou des choix de mises en ondes. Quelques formules d'Alain Veinstein¹² reflètent ainsi ces difficultés: « Il n'y avait pas d'école où on aurait appris aux nouveaux venus comment il fallait parler »; « On trouve le ton juste, la bonne distance, ou on la trouve jamais »; « On a compris tout de suite ou on ne comprendra jamais. »

L'émission se situe donc volontairement loin des codes journalistiques, bien que traitant parfois de sujets sociétaux comme dans les journaux ou les magazines d'actualité. Elle reflète le schisme qui s'est établi progressivement entre deux professions pourtant très proches à l'origine, celle de l'écrivain et du journaliste. C'est en analysant cette distinction contemporaine que l'on comprend mieux les raisons qui ont conduit Alain Veinstein à écarter les journalistes de son émission et qu'on perçoit les caractéristiques des *Nuits magnétiques*. Pour étudier le statut et le rôle des producteurs (ainsi sont juridiquement nommés les auteurs qui conçoivent les émissions), nous nous sommes appuyé sur les travaux d'Érik Neveu¹³ et de Marie-Ève Thérénty¹⁴.

Selon Érik Neveu, qui s'est intéressé à la naissance du journalisme en France, le journalisme, au XIX^e siècle, est assimilé à une forme de littérature. La figure de l'écrivain et celle du journaliste sont fréquemment rapprochées. D'une part, des écrivains sont associés à la création de journaux: *La Presse* est fondée par de Girardin, en 1836, alors que celui-ci a déjà écrit plusieurs romans ainsi que des poèmes. *Le Petit journal* est créé en 1863, par Millaud par ailleurs dramaturge. D'autre part, parmi les genres rois de la presse, on trouve le roman-feuilleton, rédigé par de célèbres écrivains tels que Balzac, Hugo et Zola... Un genre tel que le fait divers est à cette époque davantage proche de la nouvelle littéraire que du compte-rendu journaliste objectif. Le journaliste français montre alors sa maîtrise de la langue française et affiche le brio de son style. Pour

12. Entretien avec Alain Veinstein.

13. Érik Neveu, *Sociologie du journalisme*, Paris: Découverte, 2001.

14. Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris: Seuil, 2007.

Érik Neveu, la figure du journaliste français contraste alors avec celle du journaliste anglo-saxon dont les traits caractéristiques sont déjà la recherche de l'objectivité et un style sobre et efficace.

Marie-Ève Thérénty a défini plusieurs critères qui permettent de différencier l'écriture journalistique de l'écriture littéraire et de mieux comprendre comment ces figures vont se dissocier¹⁵. Tout d'abord la périodicité: le rythme régulier de la parution des journaux s'oppose à celui des ouvrages littéraires, qui ne relèvent pas de la même temporalité. Puis la collectivité: le journalisme se caractérise par la « création du sens par fusion de voix plurielles et quelquefois discordantes »¹⁶ tandis que l'écrivain affirme sa subjectivité dans ses écrits. Ensuite la rubricité: le journalisme structure les textes publiés par le biais d'une hiérarchisation et d'une mise en forme de l'information qui contraignent l'écriture journalistique. L'écrivain est davantage libre de la forme qu'il adopte. Enfin l'actualité: le journaliste doit obéir aux contraintes temporelles suivantes, présent, passé et futur proche, tandis que l'écrivain s'affranchit de celles-ci.

Que devient alors l'écrivain quand il est amené à travailler pour une émission de radio, qui, tout en marquant sa défiance vis-à-vis de l'univers journalistique, est néanmoins soumise à des contraintes médiatiques différentes de celles de l'écrivain ?

En ce qui concerne la périodicité: le statut de producteur délégué de radio est un statut propre à Radio France. En cela, celui qui produit une émission pour France Culture n'est, d'un point de vue juridique, ni écrivain ni journaliste¹⁷. Le producteur s'engage à produire une émission (ou une série d'émissions), et il reçoit une rémunération pour ce travail. Il doit respecter le cadre de production (comme le nombre d'heures de travail fixé pour chaque émission, la collaboration avec des professionnels permanents de la radio – techniciens, chargés de réalisation –, l'appropriation des techniques...). Le producteur, qui signe un contrat avec la radio, a aussi une obligation de résultat. Pour autant, il n'est pas un salarié dépendant de la rédaction d'une entreprise, comme un journaliste en règle générale (statut le plus répandu chez les journalistes). L'écrivain-producteur a donc le statut équivalent à celui de pigiste (contrat à durée déterminée).

15. *Ibid.*, pp. 49-123.

16. *Ibid.*, pp. 61-62.

17. Sur le statut du producteur de radio à France Culture, voir Hervé Glevarec, *France Culture à l'œuvre. Dynamique des professions et mise en forme radiophonique*, Paris: CNRS Éditions, 2001.

Comme toute émission de radio, *Nuits magnétiques* est soumise à un rythme régulier de programmation, semblable au rythme des journaux (ou de la revue), par opposition à l'irrégularité de l'activité de l'écrivain. Mais *Nuits magnétiques* n'est pas organisée autour d'une équipe de collaborateurs fixes, qui s'engageraient à produire un certain *quota* d'émissions. L'écrivain-producteur a un statut précaire. Il conserve sa liberté, n'est pas soumis à un rendement, mais doit en échange renoncer à la garantie de l'emploi (à la différence du journaliste). L'écrivain-producteur a par conséquent un statut intermédiaire entre celui de journaliste et celui de l'écrivain. Il n'est pas un salarié, mais n'est plus aussi «solitaire» que l'écrivain. Ce phénomène est d'autant plus marquant que, dans les *Nuits magnétiques*, un pool informel d'écrivains réalise un grand nombre d'émissions pendant plusieurs années. En cela, le statut de l'écrivain ressemble à celui du documentariste de radio.

En intégrant une émission de radio, où d'autres voix que la sienne se font entendre, l'écrivain accepte aussi de s'intégrer dans un collectif, qui produit des voix plurielles et potentiellement discordantes. Là est peut-être le paradoxe. En tant qu'écrivain, sa propre voix et son propre regard sont recherchés dans l'émission, et même mis en valeur. Contrairement à l'univers journalistique, le recours au «je» est ici bienvenu. Mais cette singularité doit se mêler à celles des autres producteurs de l'émission et respecter l'identité de celle-ci. Cette collectivité opère cependant *a minima*, car l'écrivain n'est pas tenu de rencontrer d'autres écrivains dans son activité, à l'inverse du journaliste qui doit se fondre dans un collectif structuré autour de règles hiérarchiques (incarnées par un organigramme: directeur de rédaction, rédacteur en chef, chef de service...) et de modes d'organisations très routinisés (la conférence de rédaction, ou les réunions de bouclage par exemple). Dans *Nuits magnétiques*, l'écrivain n'a qu'un «supérieur», c'est le responsable de l'émission, Alain Veinstein, qui a certes le pouvoir de ne plus faire appel à lui si son travail n'est pas jugé convaincant. Mais Alain Veinstein n'intervient pas lui-même dans le processus de production une fois le projet de l'écrivain accepté. Il n'écoute pas les émissions avant leur diffusion. C'est davantage le travail avec le chargé de réalisation et les techniciens qui apparaît comme la dimension la plus collective de la conception de l'émission puisque l'écrivain travaille avec eux durant les différentes phases de production. Le chargé de réalisation signe ce que l'on nomme le «PAD» (prêt à diffuser),

attestation qu'on délègue à ce professionnel de la radio le pouvoir de décider si une émission peut être diffusée ou non.

À côté de la difficulté de définir ce qui caractérise les *Nuits magnétiques*, le chercheur se heurte à une deuxième problématique, celle d'être face à une émission polymorphe. Certes, durant les premières années, la forme la plus récurrente est celle-ci : la succession, pour chaque numéro, de deux parties, l'une plus longue que l'autre, n'ayant pas de rapport l'une avec l'autre. Chacune de ces parties s'inscrit souvent dans une série, qu'on retrouve toute une semaine. Comme exemples de sujets, on peut citer : New York, le couple, les hôtels, les masques, les Tziganes... Mais dans d'autres numéros, l'émission peut proposer des formats différents (genres et durée). Comme exemple, on peut citer un module intitulé « Risques de turbulence », émission d'une heure vingt (soit l'intégralité du programme), composée de formats très hétérogènes (interviews en direct, reportages...). Parmi eux, on trouve « Faits divers », d'Olivier Kaepelin, qui revient sur des faits divers récents en allant à la rencontre des protagonistes. De temps en temps, *Nuits magnétiques* alterne aussi les séquences en direct et celles en différé, ce qui rend son rattachement au genre documentaire parfois problématique. L'étude de la rubricité fait donc apparaître un nouveau paradoxe : l'écrivain doit certes tenir compte de la forme des *Nuits magnétiques* (sa division en deux entités distinctes, son découpage sériel...), mais il bénéficie aussi d'une certaine liberté formelle puisqu'il peut construire son émission avec une certaine marge de manœuvre (davantage que celle d'un journaliste), et même proposer des dispositifs inédits.

Le producteur des *Nuits magnétiques* n'est pas soumis à l'impératif de l'actualité. En cela, l'écrivain qui choisit de travailler pour la radio n'est donc pas tenu de couvrir tel ou tel événement ni de relater les informations quotidiennes. Il peut proposer ses propres sujets ou accepter de s'intéresser à tel ou tel phénomène. Le statut de l'écrivain qui travaille pour cette émission le rapproche davantage de celui du documentariste que de celui du journaliste.

En conclusion de cette première partie, nous dirons que le producteur-écrivain des *Nuits Magnétiques* s'éloigne assez radicalement de la figure du journaliste de radio telle qu'elle s'est forgée depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Bien que devant respecter les contraintes médiatiques (mode d'organisation de la production, format et « esprit » de l'émission), l'écrivain dispose d'une certaine marge de manœuvre pour concevoir ses programmes, car c'est

principalement en raison de ce statut d'écrivain qu'il est « recruté », un statut auquel on rattache certaines valeurs (subjectivité, regard personnel sur le monde) a priori éloignées des valeurs contemporaines du journalisme.

En conséquence, les critères d'évaluation de la production radiophonique au sein des *Nuits magnétiques* sont plus flous que pour la production journalistique. Pour cette dernière, on trouve les critères suivants: actualisation des informations, hiérarchie, angle, objectivité, neutralité, précision.

Pour une émission comme les *Nuits magnétiques*, il est difficile d'établir des critères aussi précis, ce que confirme notre entretien avec son fondateur :

L'intimité: « Quelque chose qui arrive dans l'oreille de chacun, dans l'oreille d'un ami. » (Alain Veinstein)¹⁸

L'indicible: « Qu'est-ce qui vous donne la légitimité de le dire [que l'émission n'était pas bonne]? Vous pouvez vous tromper. » (Alain Veinstein)¹⁹

Et en même temps: « On se souvient des émissions qui vous ont fait souffrir. [...] C'est terrible, à 22 h 30, d'écouter quelque chose qui vous donne envie de vous jeter du 10^e étage. [...] C'était mauvais. [...] Pas ça, pas ça ici. » (Alain Veinstein)²⁰

QU'EST-CE QUE L'ÉCRIVAIN FAIT À LA RADIO ?

Confier la responsabilité d'une émission de radio à un écrivain, c'est présupposer qu'il soit capable de transposer son univers littéraire à celui de la radio, ou qu'il porte un regard singulier sur le monde. Mais il est difficile de modéliser cet apport des écrivains. Chacun d'entre eux a imprimé sa marque à l'émission. C'est une question d'ordre esthétique. La réponse ne va pas de soi: comment mesurer l'influence du statut de l'écrivain sur une émission. Cela relève du style de chaque producteur, de sa personnalité (son histoire personnelle, sa démarche radiophonique, de sa voix...), de sa manière de travailler (préparation des émissions, des types

18. Entretien avec Alain Veinstein.

19. *Idem.*

20. *Idem.*

d'interviews réalisées, des partis pris décidés au montage...). Des monographies seraient nécessaires pour poursuivre la recherche. Pour cette partie, nous intégrons le travail de Jean-Claude Soulages qui s'interroge sur les paramètres esthétiques qui influencent la production audiovisuelle²¹.

Comme pour notre première partie, nous nous sommes appuyé sur une citation d'Alain Veinstein, lors de notre entretien, qui nous est apparue comme paradoxale : « J'avais repéré des écrivains. [...] Mais je leur demandais d'oublier qu'ils étaient des écrivains. » D'autres propos attestent de cette volonté de détourner les écrivains de leur fonction première : « Je voulais une voix claire, simple, avec les mots de tous les jours. Je ne pense pas que les poètes sont les seuls à pouvoir s'exprimer à la radio. » Ou encore : « Que les gens se racontent sans littérature. » Que signifiait cette injonction à oublier son statut particulier alors que c'est grâce à lui, et uniquement grâce à lui, que l'écrivain avait été invité à concevoir une émission ? Qu'est-ce que peut bien vouloir dire la formule : oublier d'être un écrivain ?

C'est en présentant le travail de certains producteurs que l'on souhaite tenter de répondre à cette question. Notre hypothèse est que les écrivains-producteurs n'étaient pas recrutés pour écrire des textes lus à la radio, mais pour réaliser des interviews sur le terrain, comme pourraient le faire des documentaristes. Ainsi, de nombreuses émissions ne comportent aucun texte de type littéraire. Ce qui rassemble les expériences de tous ces écrivains-producteurs, c'est qu'ils sont allés à la rencontre de populations très différentes les unes des autres pour recueillir leur parole.

VOIX D'ÉCRIVAINS

« Faut bien poser son ego quelque part [...]. J'ai fait des émissions qui me ressemblaient [...]. J'ai donné le meilleur de moi-même à la radio. »²² Franck Venaille a-t-il oublié d'être un écrivain ? De tous les producteurs des débuts de l'histoire de l'émission, c'est sans doute celui qui a écrit le plus de textes pour la radio, tout en réalisant de nombreux entretiens comme les autres producteurs. Franck Venaille

21. Jean-Claude Soulages, *Les rhétoriques visuelles. Le formatage du regard*, Bruxelles : INA/De-Boeck, 2007. Plus précisément, nous nous référons au chapitre 3, « Cultures de masse, styles, genres et répertoires », pp. 41-59.

22. Entretien avec Franck Venaille.

confie d'ailleurs avoir retravaillé ses textes radiophoniques pour les transformer en récits littéraires par la suite. Rien de surprenant à ce qu'il cite comme figure tutélaire, et véritable modèle radiophonique, Stéphane Pizella, l'auteur de l'émission *Nuits du bout du monde* qu'il écoutait enfant. Dans celle-ci Stéphane Pizella, s'inscrivant dans la lignée des conteurs radiophoniques, faisait voyager l'auditeur à travers des récits qu'il lisait à l'antenne. Mais il n'y avait pas d'interviews enregistrées sur le terrain comme dans *Nuits magnétiques*. Pour Franck Venaille, il y a donc une porosité entre les deux activités, celle d'écrivain et celle de producteur. Nombre de ses émissions sont construites autour de l'association entre la parole d'un narrateur (des textes très personnels, de type autobiographique, qu'il lit lui-même) et d'autres matériaux sonores (interviews, sons d'ambiance). L'étude des thématiques du producteur montre une prédisposition pour des lieux publics ou semi-publics (gares, plages, métro, hôtels). Franck Venaille s'est aussi emparé d'un thème alors peu traité par la radio culturelle, le sport, avec le magazine « Mi-temps », hébergé au sein des *Nuits magnétiques*. Une de ses émissions préférées est d'ailleurs consacrée à un club de football, le Red Star. Mais bien que demeurant un écrivain qui continuait à écrire et à intégrer ses textes à ses émissions, Franck Venaille a aussi mené des expériences « purement radiophoniques » : l'enregistrement, avec un micro caché, de séquences dans un club de strip-tease. Ou une autre tentative, celle menée en direct, plusieurs soirs de suite, de décrire ce qu'il voit se dérouler devant lui, depuis un quartier de Paris. Dans cette série d'émissions perce certainement ce qui a été recherché dès la création de l'émission : pouvoir donner à entendre un réel à travers le regard d'un écrivain, mais sans le filtre de l'écriture. Que cet écrivain, qu'on imagine habitué aux espaces confinés de la création littéraire, soit plongé dans une réalité et qu'il témoigne de cela, non plus par l'entremise d'un texte écrit, mais par sa voix et celle des interviewés, et que l'auditeur soit témoin de cela.

« J'ai toujours essayé de trouver des gens qui allaient me raconter la façon dont ils étaient seuls. »²³ Contrairement à Franck Venaille, Jean-Pierre Milovanoff, alors écrivain édité par les Éditions de Minuit, n'a pas fait de radio avant de commencer à travailler pour les *Nuits magnétiques*. Repéré par Alain Veinstein lors d'un entretien à la radio, il va pourtant être l'un des producteurs les plus régu-

23. Entretien avec Jean-Pierre Milovanoff.

liers pendant plus d'une dizaine d'années. Il alterne les émissions composées d'interviews (deux séries sur les Tziganes) et celles composées de textes de type littéraire (*Fontaine de Jouvence je ne boirai pas de ton eau*). Fait marquant de sa biographie : durant ses années à la radio, il ne publie plus de romans. Une fois sa collaboration avec la radio achevée, il se remet à écrire des romans. Jean-Pierre Milovanoff dit s'être inspiré de son travail aux *Nuits magnétiques* quand il a repris son activité d'écrivain.

« Quand on entendait la voix de Jean Daive dans les couloirs, on se disait que c'était la voix de Dieu. »²⁴ Jean Daive a d'abord œuvré comme rédacteur (et rédacteur en chef adjoint) au travail d'encyclopédiste pour la S.E.D.E. (Société d'éditions de dictionnaires et d'encyclopédies, Gallimard, Laffont, Bompiani). Il a donc lu beaucoup d'ouvrages avant de devenir écrivain lui-même. Rétrospectivement, il paraît étonnant que Jean Daive soit devenu un homme de radio. Sa première expérience professionnelle paraît antithétique à celle de la radio puisqu'il décrit ce travail de rédacteur comme un « travail de lecteur, d'enfermement qui consistait à lire des livres et à rédiger des notes de lecture calibrées ». Ensuite, c'est avec réticence qu'il s'exprime pour la première fois à la radio, en tant qu'invité, dans l'émission *Poésie interrompue*, le 8 juin 1975²⁵. Il a d'abord refusé l'invitation, avant de se résoudre à venir parler d'un recueil de poésie, *Décimale blanche* (Mercure de France). Paradoxalement, il devient lui-même intervieweur pour France Culture dès 1975, et a donc réalisé des entretiens avant de travailler aux *Nuits magnétiques*. Comme les autres producteurs, les thématiques choisies sont éclectiques (série sur des quartiers parisiens, comme la Goutte d'or et Belleville, sur les nuages, les disparations...). Il s'intéresse aussi particulièrement à la psychanalyse et aux arts plastiques. Dans ses émissions alternent la parole savante et la parole profane, amenées à se télescoper. Après son passage aux *Nuits magnétiques*, il crée l'émission *Peinture fraîche*, qu'il anime de 1996 à 2009. Ses émissions adoptent une forme classique, comme pour les autres producteurs. Mais de nombreux exemples révèlent son goût pour l'insolite, le décalage et l'expérimentation : réaliser un enregistrement « clandestin » avec un frère et sa sœur dans une voiture (puisque la famille de la jeune femme ne souhaite pas qu'elle s'exprime, dans la série sur la « Goutte d'or »), tenter de réaliser un entretien le plus long possible et d'épuiser les questions à poser

24. Entretien avec Franck Venaïlle.

25. Entretien avec Jean Daive.

(la série sur « Les poules »), faire entendre un dialogue brut entre un psychiatre et ses patients (série sur « Les disparations »). De tous les producteurs-écrivains présents au début de l'émission, Jean Daive est le seul à être devenu un « professionnel » de la radio.

Je voulais que les gens me disent ce que je pensais qu'ils allaient me dire. Ensuite, j'écrirais un texte, et ça fera comme l'écriture. Aucune reconnaissance de l'altérité. [...] L'écrivain que j'étais a dû changer son fusil d'épaule. [...] J'ai donc voulu faire entendre les langages d'une époque.²⁶

Olivier Kaepelin a peu écrit quand il est « approché » par Alain Veinstein. Mais en raison de son engagement auprès de la revue *Exit*, qui tente de relier la littérature à la vie quotidienne, il est choisi pour intégrer le pool des producteurs, alors qu'il n'a lui aussi jamais fait de radio auparavant. Plusieurs écrivains qui travaillent sur la parole des témoins l'influencent dans sa démarche : Charles Reznikoff et James Agee. Mais très vite, Olivier Kaepelin dit avoir abandonné « ses illusions d'écrivain »²⁷, et avoir renoncé à l'idée « d'imposer de la fiction »²⁸. Il confie s'être intéressé aux « gens qui cherchent leurs mots, parce qu'ils ne les avaient pas, pour des raisons psychologiques ou sociales, des raisons d'événements ou d'accident »²⁹. Contrairement à Franck Venaille, et dans une moindre mesure Jean-Pierre Milovanoff, Olivier Kaepelin écrit peu de textes pour la radio. Ses émissions sont composées d'interviews réalisées sur le terrain. On lui doit des séries sur les banlieues, les migrants, les hôtels, l'entracte (!), les masques, les faits divers... S'il n'écrit pas pour la radio, c'est pourtant avec un imaginaire où la littérature tient une grande place qu'il part à la rencontre des interviewés. Son lien avec la littérature, bien que peu évoquée dans les émissions elles-mêmes, apparaît par exemple dans sa présentation d'une émission sur un fait divers (récit d'un homme qui s'est fait poignarder) :

On a vu dans cette histoire le roman noir, le western, le roman d'espionnage, toute l'actualité internationale, avec le KGB et l'Afghanistan, on a vu le roman amoureux puisqu'on dit que c'est une

26. Entretien avec Olivier Kaepelin.

27. *Idem.*

28. *Idem.*

29. *Idem.*

histoire de femme, disaient les gens proches de l'agressé, en fait le langage cherche ses modèles. Mais dans le fait divers, le langage erre, malgré ses détails, il ne peut pas trouver de point d'attache. Alors il y a ces blancs entre les mots, et c'est la force de la vie.³⁰

C'est d'ailleurs en ayant à l'esprit un texte de Carson McCullers (*Quand le rêve s'épanouit*) qu'il part à la rencontre de cet homme qui s'est fait poignarder. Autre exemple de ce lien entre littérature et reportage sur le terrain, quand il évoque une émission sur la banlieue: «J'avais devant moi un homme tout à fait réel et l'émission s'est construite avec cette idée-là: ne pas réussir à quitter un endroit. Avec l'idée qu'un homme dit qui il est en parlant de son territoire comme chez Georges Perros.»³¹ Olivier Kaepelin poursuivra sa carrière en tant que responsable de plusieurs institutions culturelles et sera même directeur adjoint de France Culture à la fin des années 1990.

Durant les années 1980, Alain Veinstein cesse d'être le producteur coordonnateur des *Nuits magnétiques*. Mais l'émission continue d'être dirigée par des écrivains: Laure Adler, puis Colette Fellous.

CONCLUSION

Les *Nuits magnétiques* illustrent la volonté de son créateur de faire réaliser des émissions de radio par des écrivains qui se transforment ainsi en producteurs. Ceux-ci, en «relevant le défi», cessent d'être des invités qui parlent de leur activité d'écrivain et de leurs livres, type d'émissions qui s'est largement développé au sein de la radio publique depuis la Seconde Guerre mondiale. Dans les *Nuits magnétiques*, les écrivains vont à la rencontre, sur le terrain, d'interviewés aux statuts très divers et délaissent pour un temps la forme littéraire qui était leur mode d'expression premier. Même s'ils doivent respecter les contraintes de mise en forme propres à la radio et à cette émission-là en particulier, les écrivains ne se transforment pas pour autant en journalistes radiophoniques au sens le plus moderne qu'on lui attribue. Ils n'abandonnent pas leur subjectivité et ne sont pas contraints de couvrir l'actualité quotidienne. De par sa durée, cette expérience est unique dans l'histoire de la radio française.

30. *Nuits magnétiques*, 7 janvier 1982.

31. Entretien avec Olivier Kaepelin.

« LA RADIO CONTINUAIT DE FAIRE GRAND BRUIT... » DU POUVOIR DES MÉDIAS CHEZ HENRY LOPES ET AHMADOU KOUROUMA

CHRISTINE LEQUELLEC COTTIER

En 1975, dans un article militant de Boubacar Mor Sock qui deviendra chef de la Radio éducative du Sénégal, nous pouvons lire ceci :

En Afrique, la radio est considérée comme la voix de la raison, « l'homme de radio » doit avoir une réelle connaissance des réalités socioculturelles de son auditoire et de grandes facultés d'analyse, de réflexion et d'adaptation lui permettant de répondre aux nombreuses et difficiles exigences de tout effort de promotion sociale. Il s'agit avant tout de donner aux auditeurs une nouvelle mentalité dans une ambiance de contact et de synthèse des différents aspects socioculturels de leur milieu.¹

Un tel propos messianique appelle à la création de cadres et d'intellectuels aptes à relever le défi de la « fondation » de la nation. Ma réflexion – quarante ans plus tard – ne vise pas à déconstruire cette motivation idéologique, mais plutôt à l'exploiter pour la confronter à deux textes de fiction, *Le Pleurer-Rire* et *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Le premier a été publié en 1982 par l'écrivain et homme politique congolais Henry Lopes aux Éditions Présence africaine; le second, paru au Seuil en 1998, est le troisième roman de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma, devenu célèbre avec la publication, à Montréal en 1968, de son premier roman *Les Soleils des Indépendances*. Les deux romans qui inté-

1. Boubacar Mor Sock, « La Radio, moyen de communication pour le développement », in *Ethiopiennes, revue socialiste de culture négro-africaine*, octobre 1975, n° 4, en ligne: [<http://ethiopiennes.refer.sn>], consulté le 8 février 2018.

ressent mon propos, parmi de nombreux autres de cette époque postcoloniale, mettent en scène le lien entre les médias et le pouvoir dictatorial, grâce à la soumission des intellectuels.

INTELLECTUELS ET « INTELLECTUELS POPULAIRES »

En guise de *jingle* introductif, un bref *montage* contextuel touchant à l'Afrique francophone me paraît nécessaire. Dans l'article de Sock cité en amorce, la radio est considérée comme la reine des moyens d'information, car elle passe allègrement au-dessus des obstacles « d'ordre géographique, économique, linguistique et psychologique ». Avec ces quatre domaines, l'auteur fait référence à sa capacité à toucher des populations lointaines, ainsi qu'à son accès direct et gratuit. Il relève que des émissions ont lieu en français et en langues nationales, permettant ainsi un dialogue interculturel² et, qu'à un niveau plus « psychologique », ce média est bien reçu par les populations parce qu'il propose une communication orale « traditionnelle », partagée et acceptée, qui conforte le journaliste dans un rôle de griot, donc d'homme respecté.

Plusieurs études se sont déjà intéressées au statut de l'intellectuel en Afrique pour définir son identité ou caractériser sa place au sein de l'État. À l'époque coloniale, il est un « lettré indigène » : celui qui maîtrise la langue et a été formé par l'administration métropolitaine. Comme l'a montré Lüsebrinck, c'est très souvent en tant que chroniqueur et journaliste qu'il conquiert « l'espace public colonial »³ par des écrits de type informatif et ethnographique. Avant les Indépendances, le jeune lettré, « instituteur, postier, élève médecin, secrétaire-dactylo des maisons de commerce »⁴ se transforme en militant engagé et l'un des jalons essentiels de cette transformation peut être vérifié avec la fondation de la revue *Présence africaine*, puis de la maison d'édition homonyme en 1948, dont le siège est tout à la fois à Dakar et à Paris. Ainsi, il est possible d'observer l'émergence – à Paris surtout – d'une

2. A. Sadj, écrivain sénégalais, crée la première radio en langue nationale, le wolof, au milieu des années 1950.

3. Hans-Jürgen Lüsebrinck, *La conquête de l'espace public colonial. Prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse à l'époque coloniale (1900-1960)*, Québec/Francfort/Londres : Nota bene/IKO-Verlag, Studien zu den frankophonen Literaturen ausserhalb Europas, vol. 7, 2003.

4. Anne Piriou, « Itinéraires africains et histoire comparée des intellectuels », in A. Kouvouama et al. (dir.), *Figures croisées d'intellectuels*, Paris : Karthala, 2007, p. 32.

intelligentsia « négro-africaine » francophone qui se considère en « croisade contre le mépris et l'humiliation »⁵.

L'action et la motivation de ces jeunes militants sont manifestes, mais se jouent principalement hors d'Afrique. Leur indocilité au discours d'autorité est peu relayée sur le continent et ce ne sont pas les Indépendances et les régimes trop souvent dictatoriaux qui vont modifier cette donne. En régime militaire, toute prise de parole – pour ceux qui sont des producteurs de savoirs et d'idées – est un danger. Elle se résout trop souvent par la mort ou l'exil de ces penseurs et critiques pour qui la « création est un acte de renouvellement constant, associé à la quête de l'originalité, au besoin de rupture d'avec ou de dépassement d'un ordre et d'une pensée existante »⁶.

Face à cette terreur du discours rendant impossible l'opposition directe s'est forgée une figure africaine mouvante, « l'intellectuel populaire », que la critique désigne comme un « être marginal qui produit de la culture, des interprétations et des représentations du monde social »⁷ sans avoir le statut de lettré, d'homme politique ou d'expert : il s'agit le plus souvent de chanteurs, de journalistes-griots ou encore de dramaturges. Populaires parce que leur visée est d'abord celle du succès et qu'à ce titre, ils cherchent une large audience ; cette visibilité médiatique facilite la revendication d'une liberté de pensée et de la mise à nu du pouvoir pour semer le doute sur les arguments d'autorité. Ils peuvent être perçus comme de nouveaux fous du roi, tel le « répondeur » Tiécoura dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*.

LA RUSE ROMANESQUE

Je relèverais cependant la position équivoque de ce nouveau modèle, puisqu'il est tout à la fois docile et révolté, accepté et contrôlé⁸. Cette ambiguïté associe cet acteur social à un « rusé », ce que la tradition africaine considère toujours comme un savoir-faire

5. Penda Mbow, « Que signifie être intellectuel en Afrique », in *Figures croisées d'intellectuels*, op. cit., p. 43.

6. Abdoulaye Gueye, « Introduction », in op. cit., p. 13.

7. Monique de Saint-Martin, « Avant-propos », in Hervé Maupeu et al. (dir.), *Intellectuels populaires : un paradoxe créatif*, Pau : PUP, 2007, p. 11.

8. Ce rôle est attesté par les experts en droit international humanitaire : « Parfois le CICR recourt à des moyens originaux en Afrique. Des chanteurs populaires ont été sollicités pour expliquer le droit international public humanitaire à travers des feuilletons radiophoniques », in Robert Kolb, *Ius in bello. Le droit international des conflits armés*, Bâle : Helbing & Lichtenhan, 2009, p. 474.

positif tant que la communauté n'en fait pas les frais. La ruse est une intelligence pratique, un stratagème admiré, une qualité que la Métis grecque a perdue, avec le temps, au nord de la Méditerranée. Son usage crée un mélange de registres en convoquant vérité et mensonge, et cette ambivalence peut aussi être attribuée à l'univers de la fiction, puisqu'il s'agit d'un monde sans obligation de référentialité où se lient le vraisemblable et l'imagination. Ainsi, la ruse est un art du discours et son double niveau de réception peut prendre forme avec la pratique de l'ironie impliquant une double énonciation – entre ce qui est dit et ce qui doit être compris –, mais elle touche aussi à la parodie – qui agit grâce à la transformation d'un référent repérable pour que la moquerie soit appréciée – ou encore à la polyphonie qui démultiplie le point de vue et ainsi relativise tout argument univoque, autoritaire.

Je souhaite explorer cette intelligence pratique en tant que ruse romanesque, élément qui déjoue le sens et oblige le lecteur à une lecture active. La ruse formelle se présente le plus souvent comme une alternative textuelle à la violence représentée⁹ et elle fait cohabiter plusieurs univers de sens. En soi, elle est la preuve la plus tangible de la liberté conquise grâce à l'écriture, telle une action concertée qui réveille les sens du lecteur *par monstration* : ce que les stratégies narratives nous font comprendre – *montrent* – permet de déconstruire le pouvoir affiché du *monstre*, le dictateur et son régime.

RADIO ET RADIO-TROTTOIR DANS LE PLEURER-RIRE

Cette tactique se réalise pleinement avec le titre du roman d'Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, qui met en scène la folie autoritaire d'un pouvoir postcolonial. Ancien baroudeur devenu président de la République à la suite d'un coup d'État, Tonton Hannibal-Ide-loy Bwakamabé Na Sakkadé exerce une dictature sans précédent. Mais tout le récit ruse avec cette terreur dont on finit par rire sous l'effet du grotesque. Le texte s'ouvre sur un « Sérieux Avertissement » au titre redondant, censé prévenir le lecteur du caractère

9. La ruse narrative, en tant que mode de déconstruction du pouvoir dans certains romans d'Afrique subsaharienne, est présentée par Ch. Le Quellec Cortier, « Le roman d'Afrique noire entre ruse et violence. Le pouvoir de la langue chez Henri Lopes, Ahmadou Kourouma et Sony Labou Tansi », in *Appropriation de la langue française dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne, du Maghreb et de l'océan Indien*, actes du colloque de Dakar, 23-25 mars 2006, AUF – Université de Dakar, disponible en ligne sur le site : [www.biblio.critaoi.auf.org/], consulté le 8 février 2018.

irrecevable du récit, signé par la secrétaire d'un office de censure dont le discours en appelle au *bon sens* du lecteur pour reconnaître l'indécence du propos. Quant au dictateur, il est très souvent caractérisé par son incapacité à s'exprimer correctement et ses discours radiophoniques sont des pièces d'anthologie dont chacun se gausse, avec discrétion. Dans ce roman, le narrateur est le majordome, appelé « Maître », de Tonton Hannibal. De fait, le couple maître-valet de la tradition classique est symboliquement inversé et le « maître » – qui n'est donc serviteur que de façon illusoire – s'avère être le seul apte à construire un discours, ainsi qu'à commenter ceux produits par les courtisans du pouvoir, à la radio : « Toute la journée la radio a continué son programme de musique militaire, l'interrompant à intervalles réguliers pour diffuser, sans commentaires, le communiqué du matin par la voix au ton d'instituteur appliqué »¹⁰ (p. 26).

Lors du coup d'État militaire, la Radio nationale était l'espace essentiel à conquérir et la prise de micro par Tonton a immédiatement signifié qu'il avait gagné : sa voix a remplacé toutes les autres. Du coup, les « intellectuels », ceux qui « parlent, parlent, parlent » (p. 291) doivent vivre cachés et débattre en secret¹¹. Leurs compétences sont rejetées au profit du « ton d'instituteur appliqué » du journaliste Aziz Sonika « au style habituel de cireur de chaussures » (p. 51), qui tient à lui tout seul le panorama médiatique du Pays. Double de Tonton, il compose aussi toutes les interventions publiques du Chef, transmises par la Radio nationale :

De la maison voisine nous parvenaient les sons d'un transistor envahissant. L'indicatif musical précédant les bulletins d'information. Puis la voix d'Aziz Sonika. L'hymne national.

– Eh ! Eh ! On dirait que l'autre-là va parler.

Le vieux se leva pour allumer son poste.

– Qu'est-ce qu'il a encore à raconter ?

C'était effectivement la voix qui savait différencier le *é* des *è* et des *ai* d'une part, les *o* des *au* d'autre part, les *i* des *u* enfin.

10. Nous plaçons dans le corps du texte les références de pages des romans cités. *Le Pleurer-Rire*, Paris : Présence africaine, 2003 (1982).

11. Certains sont exilés, tel « le jeune compatriote ancien directeur de cabinet, ancien élève de Science Po », auquel le narrateur envoie son récit. L'on pourrait aussi évoquer le « vieux Tiya » dont le nom signifie « feu », bien que sa situation de vieil intellectuel laisse planer un doute quant au choix à faire entre les cendres ou les braises qui le constituent encore...

Agence France-Presse, ouvre tes oreilles grandes comme celles d'un alpin, sinon tu auras des oreilles d'éléphant.

Longtemps après, Moundié citera cette phrase chaque fois que, tous feux baissés les murs intérieurs chuchoteront des anecdotes sur les bouffonneries du Chef. [...] (p. 260)

L'implication d'Aziz personnalise les travers des intellectuels corrompus. Il assure la propagande du pouvoir grâce à la radio et à l'unique organe de presse public *La Croix du Sud*. D'abord au service du chef destitué et tué par Tonton, Polépolé, il a retourné sa veste pour sauver sa peau et continuer à incarner le pouvoir, comme le révèle le Maître :

[...] l'éditorialiste de *La Croix du Sud*, Aziz Sonika, celui-là même qui nourrit le culte de Polépolé et pourfendit, la plume trempée dans de la bile d'hyène, l'injure plein la salive, les opposants de l'ancien régime. (p. 30)

Son nom forgé est au service de ce rôle : *Aziz*, qui signifie « cher, précieux, aimé », est un prénom commun parmi les populations musulmanes d'Afrique. Quant à *Sonika*, il s'agit d'un patronyme construit en langue kikongo¹² à partir du mot *kusonika* qui veut dire « écrire ». Ainsi, Aziz Sonika peut être traduit par « écrire cher » ou « qui écrit cher » : le personnage incarne ses propres défauts, à l'image de tous les journalistes qui « se vendent cher ».

L'absurdité du Chef et de son pouvoir se révèle aussi par l'utilisation d'une armada d'outils médiatiques, dont la seule finalité est le contrôle et la répression des autres. Dans son bureau, Bwakanabé est :

[...] entouré d'une gamme variée de téléphones, boutons, tableaux divers, interphones, manettes, clignotants, haut-parleurs, écrans de télévision, reliés à des caméras-espionnes, sans parler, pour qui savait observer, de mille magnétophones à peine camouflés. (p. 317)

12. Langue parlée par les Kongos du nord de l'Angola, ainsi que dans une partie de la République démocratique du Congo et de la République du Congo, notamment à Brazzaville. Voir Paul Nzete, *Les Langues africaines dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopes*, Paris : L'Harmattan, 2008. Pour les pratiques onomastiques, voir l'article de T. Z. Kalonji, « Éléments pour une analyse plurielle du *Pleurer-Rire* d'Henri Lopes » in *Peuples noirs, peuples africains*, Paris, février 1984, n° 37.

Pourtant, ni cette technologie ni Aziz dont tout le monde se méfie ne peuvent rien contre Radio-Trottoir qui « diffuse » dans la ville de Moundié; elle agit telle une rumeur qui se propage de l'intérieur, seul contre-pouvoir insaisissable alors que les organes contestataires sont relégués à l'extérieur des frontières. Selon Pius Ngandu Nkashama, Radio-Trottoir se distingue pourtant de la banale rumeur publique parce que, comble de l'ironie, son contenu est toujours véridique et son expression toujours authentique du fait qu'elle réagit simplement à la falsification permanente du discours politique. Elle fonctionne comme un code, avec son lexique et ses sous-entendus, motivés par « la satire politique, la caricature idéologique et la finalité historique »¹³ :

À la radio, Aziz Soninka n'avait rien annoncé, mais Radio-Trottoir donnait des précisions à tout Moundié. L'on attendait le procès. (p. 28)

Radio-Trottoir a toujours « meilleur goût. C'était frais, c'était pur, ça fleurait l'authentique » (p. 188); elle murmure, raconte et stimule. La Radio d'Aziz continue, en vain, « à faire grand bruit » (p. 342), car Radio-Trottoir est toujours la première à diffuser, suivie par les chuchotements du milieu diplomatique. Ainsi, quand l'assassinat de l'opposant à Bwakamabé est avéré, le narrateur annonce qu'il prend soin de transmettre avec objectivité chacune des deux versions de l'exécution, bien que la seconde, portée par Radio-Trottoir, soit « difficile à décrire en français » (p. 366). Cette dernière, adoptée par toute la population, se termine sur les menaces éternelles proférées par la victime qui refuse de mourir et l'apparition soudaine de « boutons » sur la face de Tonton. Ce que nous pourrions à tort prendre pour une aberration conclut l'histoire de façon tout à fait réaliste! :

Tonton va plusieurs fois par an se faire traiter ses boutons par un spécialiste suisse de réputation mondiale. Là-bas, ils disparaissent effectivement. Deux jours après son retour au pays, ils ressurgissent. (p. 368)

HENRY LOPES ET AHMADOU KOUROUMA

L'auteur de cette fable politique est un intellectuel formé en France durant les années 1950, revenu au pays, le Congo-Brazzaville, dès

13. Pius Ngandu Nkashama, *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris : L'Harmattan, 1997, pp 248 et suivantes.

l'indépendance proclamée. Politicien et écrivain, Lopes est né en 1937 à Léopoldville, chef-lieu de l'ancien Congo belge, mais a grandi de l'autre côté du fleuve, à Brazzaville. Il fut successivement, dès 1968¹⁴, ministre de l'Éducation nationale, ministre des Affaires étrangères, Premier ministre, puis ministre des Finances. En 1981, alors qu'il a fini de rédiger *Le Pleurer-Rire*, il entre à l'UNESCO puis, en 1998, il devient ambassadeur de la République du Congo, à Paris¹⁵, où il a continué à publier avec succès des romans. Quand paraît *Le Pleurer-Rire* – mis à l'index par les autorités congolaises – Lopes avait quitté ses fonctions gouvernementales, mais des voix se sont élevées pour souligner sa propre « ambivalence » puisque son roman, pointant la farce politique d'un régime dictatorial subsaharien, émanait d'un des intellectuels qui avaient largement participé à un pouvoir dirigiste et totalitaire de tendance marxiste-léniniste¹⁶.

La configuration auctoriale est bien différente avec Ahmadou Kourouma et son roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*, paru en 1998. Un peu plus âgé que Lopes, il est né en 1927 dans le nord de la Côte d'Ivoire et fut élevé par un de ses oncles au Mali. Étudiant contestataire à l'École technique supérieure de Bamako, il refusa d'être enrôlé et envoyé en Côte d'Ivoire pour participer à la répression du mouvement naissant de libération, le Rassemblement démocratique africain. Cette contestation provoqua sa mobilisation dans l'armée coloniale en Indochine, entre 1950 et 1954¹⁷. Il poursuivit ensuite ses études en France et c'est en tant qu'actuaire qu'il a regagné la Côte d'Ivoire au lendemain de son indépendance. Sa voix s'y fait rapidement entendre et il est emprisonné avec d'autres intellectuels par Houphouët Boigny les accusant de vouloir perpétrer un attentat. Marié à une Française, il bénéficie d'un accord diplomatique qui lui permet de sortir de prison, à condition de quitter le pays. Quand il y revient brièvement au début des années 1970, déjà reconnu pour son premier roman *Les Soleils des Indépendances*, il est à nouveau menacé à cause de

14. Au Congo-Brazzaville, sous Marien Nguabi puis Denis Sassou Nguesso.

15. Il a quitté cette fonction en 2015.

16. Voir l'article de David N'Zikouloulou, « *Le Pleurer-Rire* d'Henri Lopes », in *Peuples noirs, peuples africains*, Paris, juillet-août 1983, n° 34, qui lit le roman comme une « auto-critique de son auteur ». Lopes n'a pas polémique sur le sujet et, aujourd'hui, de nombreux intellectuels africains conviennent de l'ambivalence de ce lien au pouvoir, sans en faire une mise en accusation de collaboration.

17. Marqué par les paroles de l'écrivain Bernard Dadié pour qui il était nécessaire d'apprendre à manier les armes afin de préparer la guerre anti-coloniale, Kourouma accepte de rejoindre son poste.

sa pièce de théâtre *Le diseur de vérité*, jugée « révolutionnaire ». Il s'exile et travaille dans divers pays africains durant plusieurs décennies, avant de revenir en Côte d'Ivoire ; il décède en 2003 à Lyon.

Véritable leitmotiv de ses intrigues, l'Histoire africaine contée par Kourouma se révèle un véritable jeu de dupes dont les prolongements postcoloniaux sont placés sous le signe de la FrançAfrique. Celle narrée par Lopes est inspirée d'un pays équatorial vivant au rythme de l'idéologie communiste, mais force est de constater que les blocs politiques de la guerre froide ont des effets absolument similaires en Afrique : d'un côté comme de l'autre, les mêmes horreurs ont pu se perpétrer.

LE « CÉLÈBRE SPEAKER »

D'« EN ATTENDANT LE VOTE DES BÊTES SAUVAGES »

L'une des particularités du roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*, inspiré de la dictature togolaise d'Eyadema Gnassingbé, est qu'il emprunte la forme traditionnelle orale du *donsomana*, une geste purificateur, pour passer au crible la vie du dictateur Koyaga, « héros chasseur » (p. 38)¹⁸. Structuré en veillées, ce récit est un acte de parole magique qui doit permettre au dictateur de retrouver son pouvoir – incarné par un Coran et une météorite – après avoir « expié », c'est-à-dire révélé tout ce qu'il a fait :

Quand vous aurez recouvré le Coran et la météorite vous préparerez les élections présidentielles démocratiques. Des élections au suffrage universel [...]. Vous briguerez un nouveau mandat avec la certitude de triompher, d'être réélu. Car vous le savez, vous êtes sûr que si d'aventure les hommes refusent de voter pour vous, les animaux sortiront de la brousse, se muniront de bulletins et vous plébisciteront. [...] Tant que Koyaga n'aura pas récupéré le Coran et la météorite, commençons ou recommençons nous aussi le *donsomana* purificateur, notre *donsomana*. (p. 381)

À l'intérieur du récit, la troisième veillée est entièrement consacrée au « célèbre speaker de la radio nationale » (p. 120), Maclélio. Il est le « pou » du dictateur, la tête pensante de celui qui trucidé et émascule. De fait, la justification du pouvoir de Koyaga passe par

18. Les références de pages sont celles de l'édition du Seuil, coll. Points, 2014 (1998).

la parole de Maclédio et son rôle emblématique mérite quelques parallèles avec celui d'Aziz Sonika.

La rencontre du speaker et de celui qu'il considère comme son «homme de destin» (p. 123) a lieu à la Radio; comme dans le roman de Lopes, elle est le lieu où le maître chasseur doit se rendre pour affirmer et attester du coup d'État réussi. Il y va à pied, «déliquant, fumant, saoul de colère et de sang» (p. 119). Maclédio, connu pour sa «passion, érudition et sa voix vibrante» au service de sa rubrique «Mémoire de la terre des aïeux» (p. 120) est contraint d'obéir. D'abord réactif aux militaires, il doit lire la déclaration que Koyaga a préparée: en la découvrant, le journaliste oublie tous ses principes et se contente de commenter le style de la missive, en considérant qu'elle n'a pas le niveau requis – il est vrai que Koyaga ne sait pas non plus s'exprimer et n'a suivi que le «cours élémentaire». Maclédio réécrit le texte pour qu'elle ait l'air d'une proclamation, en s'intéressant à sa rhétorique et non à son enjeu politique. Rusé, il exige, avant de faire l'annonce sur les ondes, d'être libéré de toute responsabilité: «Une attestation qui me laverait devant l'histoire. Un certificat indiquant que c'est sous la menace des armes des tirailleurs assassins que j'ai collaboré» (p. 122).

Koyaga signe le papier, avec condescendance. Dès lors, les deux hommes ne se quittent plus. Le journaliste vedette, immédiatement promu ministre de l'Intérieur et de l'Orientation, retrouve l'autorité acquise lors d'une précédente aventure chez un autre président qui l'avait nommé directeur général adjoint de la Radio-Capitale, ce qui le plaçait *de facto* «au-dessus du ministre de l'Information» (p. 166). Son rôle de courtisan lui assure sporadiquement des titres et des grâces, mais, dès que la roue politique tourne, la maigreur de ses compétences se vérifie: à son retour en République du Golfe, il n'avait pu prétendre qu'avec peine à un emploi de «vacataire à la radio» (p. 178)!

Dans le roman, tous ceux qui travaillent pour les médias sont corrompus, puisqu'ils acceptent les «enveloppes qui rendent lourdes les langues et les plumes» (p. 205). La radio est au service du régime et celle des opposants, Radio-Liberté, seule source d'information rendant compte de la situation tragique de la République du Golfe, une fois encore, ne diffuse qu'à l'extérieur du pays. Cette scénographie romanesque conforte la caractéristique d'une intelligentsia n'ayant que très peu d'impact sur son propre pays. La radio-libre porteuse d'un contre-discours est reléguée à des voix

extérieures qui ne peuvent agir sur place et, de fait, le « quatrième pouvoir »¹⁹ n'a aucune réalité sous un régime autoritaire. Parallèlement, Radio-Trottoir perturbe l'autorité déployée, mais elle est plus un cataplasme permanent qu'un réel feu révolutionnaire. Dans les romans traversés, la radio n'est pas la cause de la chute du pouvoir dictatorial et la figure des « intellectuels populaires » évoquée au début de cette communication semble plus un leurre qu'une réelle force alternative.

VOIX CONTEMPORAINES

Parmi les fictions récemment parues, le roman polyphonique de Mohamed Sarr, *Terre Ceinte*, conforte le statut de la radio en tant qu'accessoire du pouvoir violent, bien éloigné des compétences sociales et culturelles revendiquées par Sock en 1975. Le récit, paru en 2014 chez Présence africaine et lauréat du Prix Ahmadou Kourouma 2015, plonge le lecteur au cœur d'une ville du Sahara occupée par des islamistes. La terreur règne. Le premier réflexe des voix conscientes est d'éteindre la Radio qui, cette fois-ci, diffuse des sermons religieux. Quelques intellectuels agissent contre la violence légalisée, en toute clandestinité : médecin, journaliste, enseignant et tenancier de bar se réunissent dans une cave où ils font tourner une presse à bras ; comme les jeunes déscolarisés visant Koyaga dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, le groupe lutte avec les moyens d'un autre âge. Leurs tracts, fabriqués dans le plus grand secret, se répandent comme par magie dans la ville, telle une voix libre redonnant courage à une population soumise.

Sock, dans son article de 1975, affirmait que l'homme de radio devait être « un propagandiste de la politique nationale » : à l'heure des dictatures et des milices, le propos est rétrospectivement cynique. L'intellectuel voulu par Sock ne devait pas « remuer la boue par seul goût du sensationnel ou pour créer de l'agitation », mais il faut admettre que si cette boue existe, la dénoncer n'est jamais un acte gratuit, même à l'heure des médias gratuits et des réseaux sociaux. Les voix militantes peinent toujours à se faire entendre dans des pays très divers où la liberté d'opinion reste une abstraction, et il serait réducteur d'envisager ce défaut de présence comme

19. Le « quatrième pouvoir » désigne la presse et les médias audiovisuels, souvent considérés comme un contre-pouvoir face aux pouvoirs exécutif, législatif et judiciaire de l'État.

une absence de conscience de société. Plaçons-nous au *ras du trottoir* pour saisir la réalité du terrain : dans des sociétés où les pannes d'électricité sont une constante, il est bien difficile d'être présent et actif au niveau planétaire... La radio, avec ses ondes, reste le lieu essentiel de la représentation du pouvoir autoritaire qui s'est fait et se fait entendre, en Afrique. Internet, avec son réseau, pourrait faire connaître une voix alternative. Je ne prendrai pas le pari de constater ou non son existence sur la Toile, mais la fiction n'en a pas, pour le moment, fait une figure significative. Les romans préfèrent les tracts et les brochures imprimées sur de vieilles machines mécaniques pour rendre compte d'une énergie du désespoir. Sans doute la plume de l'écrivain s'associe-t-elle à ces pratiques faussement dérisoires qui donnent corps à un contre-pouvoir.

À l'heure de la mondialisation, des pouvoirs transnationaux et des nouveaux Empires, l'écrivain continue à ruser, mais chacun doit s'assurer que le maître de l'interrupteur électrique ne pourra plus faire et défaire... les intellectuels.

LES ENJEUX DE LA MÉDIATISATION DE L'HISTOIRE AFRICAINE: L'EXEMPLE DE MÉMOIRE D'UN CONTINENT (RADIO FRANCE INTERNATIONALE)

JONATHAN LANDAU

En 1964, une émission, *Terres de Légendes*, voit le jour au sein de l'Office de coopération radiophonique (OCORA) créée dix ans plus tôt. L'émission s'intéresse aux récits et aux mythes de l'Afrique pour les retranscrire à l'antenne. Cinq ans plus tard, l'émission recadre son projet autour de la vulgarisation scientifique: *Mémoire d'un continent* voit le jour. Il s'agit du tout premier programme à vocation scientifique exclusivement consacré à l'histoire du continent africain. Ce programme existe toujours aujourd'hui.

En 1975, «*Mémoire*» rejoint la cellule dédiée à la coopération de Radio France internationale (RFI). Les missions de ce service, héritées de l'OCORA, consistent à créer et à enregistrer des programmes sur l'Afrique et à les envoyer aux radios des pays d'Afrique francophone pour qu'elles les diffusent; une façon de construire un lien neuf et durable avec le continent africain et un défi: celui d'être le plus juste possible¹. Lorsque cette politique est entérinée dans les années 1990, *Mémoire d'un continent* rejoint la programmation en ondes courtes de RFI, devenant ainsi écoutable dans le monde entier... dont en France! C'est la raison pour laquelle l'émission est encore peu connue dans l'Hexagone, tandis qu'elle possède un certain prestige chez les auditeurs africains depuis 1969. Ses 50 ans d'existence seront-ils fêtés comme il se doit en France? On est en droit d'en douter même si cette émission fait partie intégrante de l'histoire de la radiodiffusion française.

Le lien entre *Mémoire d'un continent* et les intellectuels a toujours été évident et étroit: depuis 1969, l'émission invite chaque semaine un nouveau chercheur ou intellectuel qui vient parler de ses recherches ou de ses thèmes de prédilection; elle a également été

1. Voir Jacques Chancel (prés.), Robert Arnaut (part.), *Radioscopie*, France Inter, 21 mars 1977, [www.ina.fr].

créée par une équipe d'intellectuels ; enfin, son auditoire a longtemps été celui des Africains instruits. Essayons toutefois de fixer quelques points sémantiques sur le rapport entre *Mémoire d'un continent* et les intellectuels franco-africains. Tout d'abord, la notion d'intellectuel est principalement associée, dans l'histoire de *Mémoire d'un continent*, à celle d'historien « de métier » ou « académique », l'enseignant-chercheur exerçant à l'université ou le professeur d'histoire dans l'enseignement secondaire. Ensuite, il faut dire que *Mémoire d'un continent* participe à la publicité d'un réseau d'intellectuels géographiquement dispersés, mais intellectuellement regroupés autour du même désir de réhabilitation de l'histoire africaine – voire autour du même idéal panafricain. Troisième point : la décolonisation en Afrique a entraîné un glissement dans la figure de l'intellectuel africain et ses représentations. Auparavant, le griot était la figure intellectuelle par excellence, celle qui dominait la vie sociale et possédait le savoir mémoriel. Avec la décolonisation, les Africains se sont réarmés de leur passé à l'aide de méthodes et d'outils européens. La manière de raconter l'histoire chez les Africains a donc considérablement évolué au cours du XX^e siècle, tout comme la figure de l'Africain détenant le savoir historique². Rappelons enfin que l'Afrique a longtemps été considérée comme un continent sans histoire par les milieux académiques. Pour bon nombre d'esprits, analyser et raconter le passé de l'Afrique à la radio constitue donc, en 1969, une lubie pure et simple.

Deux questions guideront cet article : comment *Mémoire d'un continent* a-t-elle intégré les intellectuels français puis africains dans son projet ? En quoi *Mémoire d'un continent* reflète-t-elle l'engouement engagé autour de l'histoire africaine dans les années 1960-1980 et la montée en puissance d'une nouvelle génération d'historiens ? Pour chaque période ou phase de l'émission, nous dresserons une typologie d'intellectuels ainsi qu'un type de relations noué entre l'émission et ces intellectuels.

LES PIONNIERS DE « MÉMOIRE D'UN CONTINENT »

Parmi les tout premiers intellectuels qui ont œuvré à la rencontre entre l'Afrique et la radio, Pierre Schaeffer (1910-1995) occupe

2. Voir Jean Copans, *La longue marche de la modernité africaine : savoirs, intellectuels, démocratie*, Paris : Karthala, 1990.

une place privilégiée. Sa carrière de compositeur de musique concrète ne doit pas faire oublier le rôle prééminent qu'il a joué dans l'aide au développement culturel de l'Afrique, même si ce point est généralement occulté dans ses biographies. En créant, en 1954, la SORAFOM (Société de radiodiffusion d'outre-mer), ancêtre de l'OCORA, et le Studio-École, école de radio française ouverte aux candidats africains, il met en place la philosophie et le contexte décisif dans lesquels évolueront *Mémoire d'un continent* et d'autres émissions. Six ans avant l'accès à l'indépendance de la majorité des colonies françaises d'Afrique, Pierre Schaeffer, ancien résistant, passionné par l'audiovisuel et le dialogue international, a forgé dans la réalité le concept novateur de coopération radiophonique franco-africaine.

Jean Devisse (1923-1996) est également une figure importante et plus directe. Médiéviste de formation converti à l'archéologie africaine lors d'une mission de coopération au Sénégal, il est engagé par l'OCORA pour réinventer le concept d'une émission d'histoire africaine à bout de souffle. À l'époque, il est l'un des rares à se battre pour diffuser l'histoire africaine à l'Université – il aura l'occasion de le faire au Centre universitaire expérimental de Vincennes (CUEV), future Université Paris 8. Devisse saisit donc l'opportunité offerte par l'OCORA et décide de fixer l'émission sur des rails différents en faisant venir des spécialistes et en prenant en compte le pouvoir du récit historique.

Ce continent a besoin aujourd'hui de retrouver les voies d'une identité culturelle qu'il n'a pas. Il faut que les Africains aient la liberté [...] de restituer cette identité culturelle et que nous y coopérons de notre mieux avec humilité.³

Cette phrase laisse entendre que l'histoire fait pleinement partie de l'identité culturelle africaine et que la radio peut être un outil offert par la France pour soutenir la consolidation de cette identité. Jean Devisse était aussi un personnage éminemment intéressé par la vulgarisation et l'enseignement : son rôle pour *Mémoire d'un continent* peut être associé à celui qui l'a vu participer à la rédaction de manuels scolaires et d'ouvrages d'histoire de l'Afrique sous l'égide de l'UNESCO dans les années 1980⁴.

3. Jean Devisse, in Michel Amengual (éd.), *Une histoire de l'Afrique est-elle possible?*, Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1975, p. 37.

4. *Histoire générale de l'Afrique*, UNESCO, 8 volumes, 1980-1999.

Une troisième figure se distingue enfin, celle de Jacqueline Sorel : ancienne secrétaire littéraire de Pierre Schaeffer profondément touchée par la progressive affirmation du tiers-monde, elle est la principale productrice de l'émission et engagera, à ce titre, toutes les évolutions et les transformations de *Mémoire d'un continent* jusque dans les années 1990. C'est à partir de ses archives que ce travail de recherche a été possible, les archives propres de l'émission étant encore largement inaccessibles.

SPÉCIALISTES ISOLÉS POUR ÉMISSIONS « CLASSIQUES » (1969-1971)

Le principal défi de Jacqueline Sorel et de Jean Devisse est de trouver des intellectuels français compétents sur l'histoire africaine. Cette tâche s'avère délicate en 1969 : peu de spécialistes se distinguent et la discipline reste très marginale. De plus, les moyens de l'émission sont encore très négligeables. Entre 1969 et 1971, ce sont donc souvent les mêmes invités qui reviennent : l'occasion pour nous de passer en revue les africanistes français incontournables de cette période. Devisse choisissant de ne pas s'adonner à l'exercice de l'interview confie cette tâche à un jeune historien qui deviendra célèbre pour ses travaux sur l'Afrique des Grands Lacs : il s'agit de Jean-Pierre Chrétien.

Devisse fait d'abord appel à ses collègues archéologues et paléontologues. Il adopte aussi le choix du plan chronologique : les premiers numéros traiteront de la préhistoire, puis le fil de l'histoire sera remonté comme dans les manuels ou les programmes scolaires. À ce stade, on peut en conclure que le but de Devisse est que les auditeurs « apprennent » les grands événements de l'histoire africaine.

La toute première émission est intitulée « Adam est-il africain ? ». Sous ce titre provocateur, les récentes découvertes d'Yves Coppens sur l'origine de l'homme sont expliquées en sa présence durant trois quarts d'heure, l'ancien format de l'émission. À cette époque, Coppens n'avait pas encore découvert Lucy, mais sa carrière l'avait déjà mené plusieurs fois en Afrique et sa thèse sur l'africanité de l'humanité était déjà constituée. *Mémoire d'un continent* est donc inaugurée par l'idée symbolique de l'Afrique de l'Est comme berceau de l'humanité.

L'autre grand archéologue sur lequel nous devons nous arrêter est Raymond Mauny (1912-1994). À l'époque, il est l'unique pro-

fesseur d'histoire africaine à l'Université de Paris et ancien directeur de la section d'archéologie de l'Institut français d'Afrique noire (IFAN)⁵. Il sera ensuite à l'origine de la création du Centre de recherches africaines (CRA), laboratoire accueilli aujourd'hui par l'Université Paris 1. Chercheur de terrain, il est l'auteur d'un ouvrage de référence, paru en 1961 : le *Tableau géographique de l'Ouest africain au Moyen Âge*. Actuellement, les carnets de terrain de Raymond Mauny font l'objet d'un plan de numérisation par l'Université Paris 1. Il fut reçu au micro sur les voyages maritimes antiques et les plantes cultivées en Afrique.

Outre les archéologues-paléontologues, c'est aux pionniers des sciences sociales sur l'Afrique que Jean Devisse et Jacqueline Sorel font appel. Mais la discipline n'étant pas encore homogène, on remarque que ces africanistes se distinguent nettement les uns des autres.

Commençons notre tour d'horizon par Georges Balandier, seul non-historien invité. Ce sociologue de formation est, pourtant, à l'origine de la création du CEAF (Centre d'études africaines) au sein de l'ex-EHESS. Il s'intéresse depuis longtemps à l'Afrique, sous des époques variées, et a forcé l'admiration des historiens par son approche « dynamique » des sociétés africaines et son livre publié en 1964 : *La vie quotidienne au royaume de Kongo du XVI^e au XVIII^e siècle*, ouvrage de « sociologie dans le passé ». C'est pour parler de cette œuvre qu'il est reçu par *Mémoire d'un continent* en 1969.

Étudions cette fois la catégorie originale des anciens administrateurs coloniaux⁶ dans laquelle nous retrouvons Robert Cornevin (1900-1979) et Hubert Deschamps (1919-1988). Au cours de leur carrière en Afrique, ces deux hommes en avaient profité pour étudier les régions qu'ils administraient et s'initier à l'histoire⁷. À terme, ils étaient devenus incontournables. Cornevin fut le premier Français à entreprendre une histoire globale du continent africain en 1964 (*Histoire de l'Afrique des origines à nos jours*), avait dirigé la bibliothèque de documentation d'Afrique contemporaine et s'était spécialisé dans l'histoire des colonies allemandes, un thème récurrent des émissions de *Mémoire* auxquelles il a participé. Hubert

5. L'IFAN a été créé en 1936 à Dakar. Théodore Monod a été son premier directeur.

6. L'administration coloniale place l'administrateur juste au-dessous de celui de gouverneur.

7. Avant eux, deux exemples similaires peuvent être convoqués en la personne de Léo Frobenius et Maurice Delafosse.

Deschamps, lui, fut invité dans des émissions traitant de Madagascar, une des régions qu'il a administrées. À eux deux, Deschamps et Cornevin ont ainsi totalisé dix apparitions dans *Mémoire d'un continent* entre 1970 à 1971, ce qui représente 12% des numéros. Ce sont donc leur expérience et leur passion qui ont été largement sollicitées.

Citons enfin le « patriarche » : Henri Brunschwig, agrégé d'histoire en 1930, ancien élève de Marc Bloch et de Lucien Febvre et spécialiste incontesté de l'histoire des colonisations européennes. Il est l'intellectuel ayant le plus participé aux émissions de *Mémoire d'un continent*, presque dix au cours de ces deux années et toutes orientées sur l'histoire de la colonisation. Ce thème de la colonisation fut, en fin de compte, largement investi par *Mémoire d'un continent*. Les grands personnages (El Hadj Omar, Faidherbe, Savorgnan de Brazza, l'émir Abd El Kader) et les grands événements du récit colonial (le voyage de Vasco de Gama, l'épopée de Savorgnan de Brazza, les explorations en Afrique-Occidentale française) ont ainsi été évoqués et racontés. Durant cette phase préliminaire, *Mémoire d'un continent* a donc utilisé une histoire et des méthodes d'enseignement classiques.

Courant 1971, Jacqueline Sorel décide d'engager un tournant en remplaçant Jean-Pierre Chrétien par un jeune agrégé guinéen : Ibrahima Baba Kaké ([1931]-1994). Dès lors et sous l'influence de ce jeune intellectuel africain, *Mémoire* va totalement modifier son rapport au savoir et aux intellectuels.

L'AFRICANISATION

Ibrahima Baba Kaké est né en Guinée, dans la province du Fouta Djallon. bercé par les récits de son père sur le passé de cette région, il part étudier à Conakry et Dakar ; mais comme beaucoup, ce n'est qu'à Paris qu'il découvre réellement l'histoire africaine. Profondément attiré par l'enseignement et le souci de la vulgarisation, il est aussi fermement engagé pour la reprise en main de l'histoire africaine par les Africains⁸ et l'affirmation des jeunes nations africaines. Enfin, sa vie n'est pas exempte d'un certain militantisme puisqu'il s'oppose à Sékou Touré dès l'arrivée au pouvoir de celui-ci en 1957.

Lorsqu'il est repéré par l'OCORA, il devient maître en matière de sélection des sujets et des invités et choisit de conduire les entre-

8. *Combats pour l'histoire africaine*, Paris : Présence africaine, 1982.

tiens. Il commence par concevoir des émissions brossant le portrait des grandes figures historiques de l'Afrique et du monde noir ; mais très rapidement, il décide de donner la parole aux intellectuels africains. Or, la population historique africaine est encore bien rare en France. De ce point de vue, l'Afrique francophone accuse un certain retard vis-à-vis de l'Afrique anglophone.

Le premier historien africain à venir dans l'émission est Elikia M'Bokolo, celui qui remplacera Ibrahima Baba Kaké aux commandes de l'émission en 1994. Né en 1944 en République démocratique du Congo, admirateur des historiens africains anglophones, ancien élève de Georges Balandier et de Louis Althusser, M'Bokolo est très vite bien plus qu'un simple invité régulier : il se passionne pour ce projet radiophonique et prend une part de plus en plus active à la préparation des numéros. Peu à peu, il devient une figure d'autorité chez les africanistes, en partie grâce à *Mémoire d'un continent*. Toutefois, M'Bokolo est déjà installé en France de manière durable lorsqu'il fait son entrée dans la « famille » *Mémoire d'un continent*. Le « vrai » historien africain à faire le déplacement est donc le Burkinabé Joseph Ki-Zerbo (1922-2006).

Ki-Zerbo a une stature déjà très significative lorsqu'il est reçu : il est le premier Africain à avoir fait paraître une synthèse de l'histoire de l'Afrique subsaharienne en 1972, *Histoire de l'Afrique Noire, d'hier à demain*, préfacé par Fernand Braudel. Il est aussi le premier Africain à avoir obtenu l'agrégation d'histoire. Il est donc déjà auréolé d'un certain prestige qui ne fera que se confirmer. Néanmoins, il sera étonnamment très peu présent dans les émissions de *Mémoire d'un continent*. Cela s'explique par son engagement dans la vie politique burkinabé menée en parallèle et ses quelques années passées en Guinée dans le but de soutenir le premier État africain francophone indépendant : un choix qui n'a sans doute pas plu à Ibrahima Baba Kaké. Ki-Zerbo incarne donc le statut de l'intellectuel militant africain en se faisant régulièrement le défenseur de la cause nationale et du développement politique et culturel⁹.

En 1974, Ibrahima Baba Kaké décide de changer de perspective : plutôt que de recevoir les intellectuels africains à Paris, il s'engage à les rencontrer directement dans leurs pays respectifs. Aidé par un budget débloqué par le Ministère de la coopération, *Mémoire d'un continent* inaugure donc un rapport beaucoup plus actif avec

9. Voir Florian Pajot, *Joseph Ki-Zerbo, itinéraire d'un intellectuel africain au XX^e siècle*, Bordeaux : L'Harmattan, 2007, p. 196.

l'Afrique. En outre, les premiers intellectuels à se faire interviewer sur place n'ont pas été choisis au hasard : il s'agit du Nigérien Boubou Hama (1906-1982) – pour une émission sur les Peuls – et du Malien Amadou Hampâté Bâ (1901-1991) – pour une émission sur El Hadj Omar – deux grandes figures de la première génération. Formés à l'École normale William-Ponty, Boubou Hama et Amadou Hampâté Bâ ne sont pas historiens au sens strict, mais hommes de culture, encyclopédistes, « transdisciplinaristes » et traditionalistes. Leur travail consiste à recueillir les récits oraux de la tradition ouest-africaine et de les transposer à l'écrit¹⁰. Leur maîtrise parfaite de l'éloquence explique aussi le choix d'Ibrahima Baba Kaké. Célébrés aujourd'hui dans le monde entier, ils incarnent la culture africaine de la seconde moitié du XX^e siècle.

L'engagement ou la sollicitation de ces cinq intellectuels dont nous avons évoqué les particularités – Kaké, M'Bokolo, Ki-Zerbo, Hama et Bâ – annonce une ère où *Mémoire d'un continent* devient le porte-parole de toute une communauté d'intellectuels africains, hétéroclite, mais unie par le même objectif de réécrire l'histoire africaine – voire de « décoloniser » l'histoire africaine.

La décennie 1980 correspond à l'apogée de la coopération franco-africaine engagée par *Mémoire d'un continent*. Toutefois, ce réseau d'échanges et de circulations n'excédait pas la partie francophone du continent ainsi que le sud du Sahara. En tenant compte des pays africains dans lesquels *Mémoire d'un continent* a enregistré le plus d'émissions, on distingue nettement le trio le plus engagé dans la francophonie¹¹ : la Côte d'Ivoire, le Sénégal et le Niger. Viennent ensuite le Mali, le Cameroun et le Congo, le Zaïre, le Burkina Faso et le Bénin.

À partir de 1974, il est impossible de mentionner tous les intellectuels ou catégories d'intellectuels qui participent de près ou de loin à l'émission. On peut, en revanche, présenter les grands principes ayant façonné ce nouveau rapport à l'intellect africain et relever quelques statistiques intéressantes.

Le premier constat que l'on peut faire est que les universités africaines se placent au premier plan des contacts : la figure dominante devient alors, non plus l'homme de culture, mais le professeur

10. *Contes et Légendes du Niger* (1972) pour l'un ou les contes peuls *Petit Bodiel* (1976) et *Njeddou Dewal* (1985) pour l'autre.

11. On peut faire partir le début de l'histoire de la francophonie comme système politique international en 1970, date de la conférence inaugurale de Niamey.

d'histoire employé par l'Université, l'enseignant-chercheur. Les années 1970 sont celles d'un développement des universités dans les États africains, allant de pair avec la population étudiante et les publications scientifiques. Ce sont donc des institutions en pleine croissance et dynamiques¹² : d'une certaine manière, c'est aussi ce que *Mémoire d'un continent* a su rendre compte dans ses émissions, en récoltant les résultats de la recherche publique africaine et en les faisant connaître dans toute l'Afrique.

Le deuxième constat que l'on peut faire est que l'équipe réserve une part significative aux colloques scientifiques organisés en Afrique; 22 colloques ont ainsi été enregistrés et transférés aux radios africaines pour une large diffusion entre 1976 et 1995. Évoquons les plus significatifs d'entre eux.

Le premier est le 2^e congrès de l'Association des historiens africains (AHA) organisé en 1976 au Cameroun et présidé par Joseph Ki-Zerbo. Ce colloque très important a constitué l'unique occasion pour les auditeurs de *Mémoire* – et peut-être pour les auditeurs africains tout court – d'entendre la voix de Cheikh Anta Diop. Cet égyptologue sénégalais a fait parler de lui au moment de la parution de son ouvrage *Nations nègres et cultures* en 1954 où il affirme que l'Égypte antique était une civilisation « négro-africaine » et qu'elle aurait influencé le monde africain, voire le monde gréco-romain. Ces idées ne faisaient pas l'unanimité au sein de la communauté africaniste: incluons-y Jean-Pierre Chrétien, Ibrahima Baba Kaké et Elikia M'Bokolo les trois animateurs successifs de *Mémoire d'un continent*, qui considéraient les idées de Cheikh Anta Diop comme trop peu fondées scientifiquement. Diop a toutefois joui d'une très grande popularité en Afrique. Enregistrer et diffuser sa voix n'a donc sûrement pas été un choix innocent pour des hommes de radio conscients de son prestige.

Citons ensuite le 1^{er} colloque de l'ARSAN (Association pour la recherche scientifique en Afrique Noire) sur la tradition orale organisé en 1976 au Mali et où l'on retrouve Amadou Hampâté Bâ; celui organisé par le CICIBA (Centre international des civilisations bantou) organisé au Gabon en 1985 par le linguiste congolais Théophile Obenga; et le colloque sur le monde mandingue en 1992 à Sedhiou au Sénégal où l'on croise l'historien guinéen Djibril Tamsir Niane. Ce dernier, également opposant de Sékou

12. À notre connaissance, peu de travaux existent encore sur le développement et l'histoire des universités africaines.

Touré et déclaré *persona non grata* dans son pays, est l'un des intellectuels africains ayant le plus participé aux émissions de *Mémoire d'un continent*. Sans doute cette sensibilité politique partagée avec Ibrahima Baba Kaké était-elle pour quelque chose.

UN NOUVEAU RAPPORT AUX INTELLECTUELS

TRAVAILLANT SUR L'AFRIQUE (1994-2015)

À la mort prématurée d'Ibrahima Baba Kaké – après avoir échappé à une tentative d'assassinat¹³ –, la reprise en main de l'émission par Elikia M'Bokolo s'accompagne d'un nouveau rapport aux intellectuels africains. L'époque a changé : il ne s'agit plus de réhabiliter et d'illustrer l'histoire africaine, mais de considérer l'Afrique comme un continent « dans le monde », intégré dans la mondialisation contemporaine, de parler d'elle comme un objet complexe en prenant des angles sans cesse renouvelés – la poésie, les civilisations, la politique, l'actualité, le cinéma, avec des invités sans cesse différents – des cinéastes, des historiens, des philosophes, des sociologues – et de nationalité différente : des Africains, des Français, des Portugais, des Haïtiens, des Brésiliens, etc.

M'Bokolo résume ce changement en disant : « Ce n'était plus le moment de la défense et de l'illustration de l'histoire de l'Afrique, mais celle de l'ouverture, de la confrontation et des débats. »¹⁴ M'Bokolo est d'ailleurs directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales depuis 1976. Il considère donc l'histoire comme le carrefour des sciences humaines, des sciences et des arts. Par conséquent, il s'emploie à ouvrir le champ et à problématiser nettement les thématiques abordées alors que Kaké se « contentait » de faire connaître les grands épisodes et les grandes figures. À terme, ce sont bien deux manières d'envisager une émission d'histoire à la radio qui se font face.

M'Bokolo doit aussi subir une réduction du temps de l'émission – de 45 mn à 20 mn – à l'instar de toutes les émissions culturelles de RFI soumises à la prédominance de l'information. Mais

13. En 1982, au moment de la venue de Sékou Touré à Paris, des hommes de l'ambassade de Guinée tentent d'enlever Ibrahima Baba Kaké en plein Paris. Il est sauvé par des policiers chargés d'assurer sa sécurité.

14. « Interview d'Elikia M'Bokolo, 03.11.2010 » in Jonathan Landau, *Le passé de l'Afrique à la radio : Mémoire d'un continent (RFI) : pour une histoire de la coopération radiophonique franco-française à travers une émission de 1964 à nos jours*. HAL ID: dumas-00839173, [<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00839173>].

cela lui convient, car le format des 20 minutes se prête davantage à l'évocation de grandes problématiques d'ensemble comme il s'y emploie dans ses livres et ses travaux – *L'Afrique noire, histoire et civilisation* (1992-2004) ou *Au cœur de l'ethnie* (1999) – la bibliographie d'Ibrahima Baba Kaké étant, elle, davantage constituée de biographies historiques. Les années 1970-1980 ayant aussi été une période politique très intense en Afrique, Kaké s'intéressait beaucoup à la question politique : pour satisfaire cet appétit, il invitait au micro des hommes politiques pour qu'ils témoignent du contexte de la colonisation et de la décolonisation. Cette série était intitulée *Les grands témoins de l'Afrique contemporaine*. De grandes personnalités sont ainsi venues raconter leurs souvenirs jusque dans la fin des années 1990, notamment d'anciens présidents de la République comme Léopold Sédar Senghor pour le Sénégal (venu à plusieurs reprises), Hubert Maga pour le Bénin, Hamani Diori pour le Niger ou Maurice Yaméogo pour le Burkina Faso.

Parmi les émissions produites entre 1978 et 1994, 30 % font partie de la série des Grands témoins. M'Bokolo, en revanche, a petit à petit refusé de poursuivre ce type de numéros. Pour lui, les témoignages pâtissent d'inexactitudes et d'approximations et souffrent d'une absence de rigueur historique – sans parler des mensonges, oublis, occultations, détournements et autres arrangements avec la réalité propre aux témoins. Il a donc fait le choix de privilégier la parole des scientifiques et, en particulier, celle des jeunes chercheurs depuis quelque temps. Son objectif est de mettre en avant une science historique renouvelée, de la questionner perpétuellement et de l'enrichir de nouveaux apports tout en respectant sa méthodologie de base. Le lien ci-dessous renvoie à une émission classique de *Mémoire d'un continent* telle qu'elle est diffusée de nos jours. Elle permet de voir la tendance de M'Bokolo à manier et à interroger les concepts plutôt que de simplement raconter des événements historiques.

CONCLUSION

Retracer l'histoire de *Mémoire d'un continent*, c'est retracer l'histoire des historiens africains francophones, ce qui revient à retracer l'histoire des intellectuels africains francophones, tant l'histoire a très tôt constitué une référence incontournable en Afrique. Ce champ d'études est encore très parcellaire : si des monographies

d'intellectuels existent (celles de Ki-Zerbo, Léopold Sédar Senghor, Cheikh Anta Diop), peu de synthèses se sont encore distinguées. Un travail passionnant est donc à mener en la matière. Au sein de bouillonnement intellectuel, *Mémoire d'un continent* a joué un rôle indiscutable, consciente de la puissance de la radio qui est un média particulièrement répandu en Afrique, terre de l'oralité.

Dans sa relation avec les intellectuels, *Mémoire d'un continent* a à la fois traité avec les africanistes français et les historiens africains. On peut plus précisément observer les tendances suivantes : des invités exclusivement français de 1969 à 1974, exclusivement africains de 1974 à 1984 puis un équilibre à partir de 1984¹⁵. Cela revient à résumer les choses de la manière suivante : une concentration parisienne aux débuts, un intense retour vers l'Afrique dans les années 1970 et un équilibrage qui coïncide avec l'institutionnalisation et la démocratisation de la discipline.

Entre 1964 et 1973, l'émission s'est cherchée. Elle a ensuite trouvé ses valeurs et son rythme avec la décision d'explorer l'Afrique, ses intellectuels et ses manifestations culturelles et scientifiques. Mais si *Mémoire* a acquis ses lettres de noblesse auprès des auditeurs africains, c'est aussi parce qu'elle a fait entendre la voix et les souvenirs des grandes voix africaines : Gabriel Lisette, Jacques Rabemananjara, Mamadou Dia, Emile Derlin Zinsou, Léopold Sédar Senghor, Albert Tévoédjrè, Tchicaya U Tam'Si, Mokhtar Ould Daddah... Même si M'Bokolo a délaissé cette formule pour permettre à l'émission de gagner en profondeur scientifique, il est fort à parier que ce concept a dû séduire beaucoup d'auditeurs. Toutes ces interviews exceptionnelles n'ont été encore que très peu valorisées en France, car, à notre connaissance, elles demeurent toujours en attente de description, de classement et de mise en ligne par l'Institut national de l'audiovisuel (INA). Un trésor sommeille donc dans les archives de Radio France Internationale.

15. L'année 1985 étant considérée comme l'acmé de l'histoire de l'émission avec l'organisation de son propre colloque à Dakar en compagnie de multiples personnalités du monde universitaire, politique et médiatique.

DES INTELLECTUELS AU SECOURS DE RADIO LIBERTAIRE DANS LES ANNÉES 1980: ORIGINES, MOTIVATIONS ET FORMES D'ENGAGEMENT

FÉLIX PATIÈS

Radio Libertaire est la radio de la Fédération anarchiste à Paris. Au début des années 1980, les militants anarchistes se ruent « vers l'hertz » et cherchent à diffuser des programmes anarchistes sur les ondes en modulation de fréquence (FM). La FM devient un espace inédit de diffusion ouvert à de nouveaux acteurs: la miniaturisation des émetteurs et le désintérêt des grands groupes de radio de l'époque pour cette technologie permettent un changement profond du paysage radiophonique français. L'engouement de ces nouveaux acteurs fait de la ressource FM, une denrée médiatique et économique neuve, rare et prisée.

Dans ce cadre, Radio Libertaire cherche sa place. Or, le spectre de la FM à Paris est rapidement saturé. La ressource hertzienne est limitée de 88 MHz à 105 MHz et l'armée conserve encore des droits sur la partie 105 à 108 MHz. Dès lors, les militants anarchistes de Radio Libertaire doivent lutter pour obtenir une place sur la FM. Recourant à une multitude de stratégies, ils négocient avec les pouvoirs publics et instaurent un rapport de force grâce à des opérations coup de poings et des manifestations. Enfin, l'une de leurs stratégies les plus efficaces afin d'être dérogé sur la bande FM est de mobiliser des « intellectuels ». Mais qu'est-ce que cela signifie « être un intellectuel » ? Qui sont-ils ? Qu'est-ce qui leur confère ce statut d'intellectuel ? Comment viennent-ils en aide à Radio Libertaire au moment où celle-ci est menacée d'interdiction par les pouvoirs publics ? C'est ce que nous allons chercher à comprendre.

DES INTELLECTUEL·LE·S D'ORIGINES SOCIOPROFESSIONNELLES DIVERSES

Ce premier temps de réflexion tend à définir ce qu'est un intellectuel à partir des exemples fournis par la mobilisation autour

de Radio Libertaire. Il existe plusieurs types d'intellectuels engagés au côté de Radio Libertaire. Les fondements de cette position privilégiée sont avant tout social et professionnel. Trois catégories d'intellectuels peuvent être distinguées : les intellectuels professionnels sympathisants, des intellectuels professionnels anarchistes, des intellectuels artistes et anarchistes.

Deux noms se détachent dans le premier groupe : l'avocat Henri Noguères et l'historienne Madeleine Reberieux, qui ne sont pas des militants anarchistes. Cependant, ils appartiennent à la Ligue des droits de l'homme (LDH) et ils décident d'aider les anarchistes dans leurs démarches administratives afin d'obtenir une fréquence sur la bande FM parisienne. Ils apportent leurs compétences juridiques et leurs réseaux afin d'aider les anarchistes.

Dans cette mobilisation, Henri Noguères apparaît comme un intellectuel à plusieurs titres. Tout d'abord, il a hérité du prestige moral de son père, Louis Noguères, un avocat au barreau de Paris, défenseur de la CGT, proche de Jean Jaurès et député des Pyrénées orientales. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il s'engage dans la résistance après avoir refusé de voter les pleins pouvoirs à Philippe Pétain. À la Libération, il devient président de la Haute Cour de justice qui prononce la destitution du président de la République et qui organise l'épuration légale de la France de Vichy. Sur le plan personnel, plusieurs raisons font d'Henri Noguères un intellectuel. Il fait des études en droit à la Sorbonne. Il s'engage très tôt dans un parcours politique : dès ses 16 ans, il intègre les jeunesses socialistes. Pendant la Seconde Guerre, il se distingue également sur le plan militaire. Il fait son service à la suite de son rejet des accords de Munich et il part au front en 1940. Arrêté par les Allemands, il est fait prisonnier puis relâché pour raison de santé. En 1942, il s'engage dans la Résistance dans le Languedoc. Il est fait prisonnier, puis il s'évade et participe à la libération du Sud de la France. Après la guerre, il s'engage pour de grandes causes. Il devient éditorialiste au *Provençal* puis participe en 1956 à la création d'Europe n° 1. En rupture avec Guy Mollet sur la guerre d'Algérie, il rompt avec la SFIO. Il occupe ensuite divers postes dans le monde de l'édition (Robert Laffont, Flammarion). En 1974, il devient président de la Ligue des droits de l'homme et, en 1976, il est l'avocat des parties civiles dans le procès Klaus Barbie. En bref, son origine sociale, son parcours professionnel et militaire, ainsi que son réseau, confèrent à Henri Noguères une autorité morale.

Henri Noguères n'est pas le seul membre éminent de la Ligue des droits de l'homme à s'engager aux côtés des anarchistes. Madeleine Reberieux aide également à la création de Radio Libertaire. Elle bénéficie d'une stature d'intellectuelle pour plusieurs raisons. Tout d'abord, pendant la Seconde Guerre mondiale, elle perd ses frères enrôlés dans la Résistance. À la Libération, elle s'engage dans des études d'histoire où elle excelle. Elle intègre l'école normale des filles de Sèvres et obtient l'agrégation avant de soutenir une thèse sur Jaurès et la société française. Elle enseigne ensuite à la faculté et à l'EHESS. Membre du Parti communiste français (PCF), elle milite contre le colonialisme.

Henri Noguères et Madeleine Reberieux fondent leur crédibilité d'intellectuel sur la participation à la guerre, des études brillantes, un engagement politique et associatif suivi. Ils participent à la défense de Radio Libertaire dans le cadre de leur engagement à la LDH, sans être des anarchistes.

À la différence de Madeleine Reberieux et d'Henri Noguères, Michel Ragon et Henri Laborit sont des anarchistes. Cependant, leur légitimité intellectuelle est fondée sur les mêmes critères professionnels et académiques.

Michel Ragon est très proche de la Fédération anarchiste, mais il ne s'y engage pas. Il est ami de Maurice Joyeux, secrétaire général de la FA, et de Louis Lecoin¹. Rien ne le destine à devenir un intellectuel. Il est issu d'une famille paysanne pauvre. Ses études s'arrêtent au certificat d'études. Mais il apprend en autodidacte l'art, la littérature, la poésie. Il se forme grâce à des correspondances avec des écrivains issus de la littérature prolétarienne comme Émile Guillaumin et Henry Poulaille. Il s'installe à Paris où il exerce des petits métiers puis devient bouquiniste sur les quais de la Seine à partir de 1954². Parallèlement, il publie des poèmes et des articles dans de nombreuses revues. À partir de 1964, il est reconnu dans le monde de l'art et devient professeur et commissaire d'exposition, comme à la Biennale de Venise en 1968. Il est alors reconnu par le monde académique.

Henri Laborit participe à la mobilisation de soutien de Radio Libertaire. Il est libertaire, mais il ne milite pas au sein de la Fédé-

1. Michel Ragon, *La voie libertaire*, Paris: Plon, 1991

2. Notice « Michel Ragon », in Claude Penetier (dir.), *Les anarchistes, dictionnaire biographique du mouvement libertaire francophone ou dictionnaire des anarchistes*, Paris : Éditions de l'Atelier, 2014.

ration anarchiste. Il est né à Hanoi et est orphelin de père à 5 ans. Il réussit ensuite sur le plan professionnel : il devient médecin pour la Marine, puis il s'engage dans la recherche médicale. Il met au point le premier neuroleptique du monde pour le traitement de la schizophrénie. En 1979, ses travaux sont rendus célèbres grâce au film, *Mon oncle d'Amérique* d'Alain Resnais, avec Nicole Garcia et Gérard Depardieu.

Laborit et Ragon ont des parcours très différents, mais ils se disent tous deux anarchistes. Ils ont une formation, une profession et une reconnaissance publique de leurs compétences.

Une troisième catégorie d'intellectuels peut être distinguée parmi ceux mobilisés autour de Radio Libertaire. Il s'agit des intellectuels anarchistes dont la position privilégiée vient du succès public commercial et critique. Ainsi, Léo Ferré ou encore Bernard Lavilliers s'engagent afin de défendre Radio Libertaire et sa place sur la FM.

Léo Ferré est né à Monaco. Son père est directeur du personnel du Casino de Monte-Carlo et sa mère est une couturière italienne. Il fait des études, mais ne s'y distingue pas : il passe son baccalauréat puis intègre Sciences Po Paris. Sur le plan professionnel, sa carrière ne décolle pas non plus. Il achète une ferme à côté de Monaco et exerce divers postes à Radio Monte-Carlo. Dans le même temps, il écrit des chansons et chante dès 1941. En 1945, il rencontre Edith Piaf qui lui conseille de tenter sa chance à Paris. Il essaie sans succès une carrière de chanteur, mais parvient à écrire pour les autres (Piaf, Montand, Marc et André). Il fait l'Olympia en 1955, puis met en musique les textes de Guillaume Apollinaire, Rutebeuf, Baudelaire, Rimbaud et Villon et enregistre de nombreux albums avec des orchestres symphoniques. Il connaît la consécration dans les années 1960 et devient un éminent représentant de la chanson française à texte comme Brel et Brassens. Tout au long de sa carrière, il s'engage aux côtés des anarchistes. Il fréquente notamment les anarchistes espagnols en exil et il chante régulièrement pour la Fédération anarchiste³.

Bernard Lavilliers est lui aussi un chanteur de langue française engagé. À 18 ans, il adhère au PCF et il est un compagnon de route de la gauche radicale. Il est l'un des plus jeunes soutiens de Radio Libertaire. Sa jeunesse ne lui permet pas de se distinguer comme un

3. Notice « Léo Ferré » in Claude Pannetier (dir.), *op. cit.*

intellectuel. D'origine stéphanoise, il est le fils d'un résistant syndicaliste devenu cadre à la Manufacture des Armes de Saint-Étienne. Il quitte rapidement les études, voyage au Brésil puis devient insoumis. Il est alors incarcéré à la forteresse de Metz. Sur le plan artistique, il débute dans les années 1960 et chante dans les usines occupées de Lyon en 1968. Ce sont des années difficiles. Ce n'est qu'en 1976 que sa carrière explose avec l'album *Les barbares*, puis il fait l'Olympia avec Ferré la même année. En 1979, son album *O gringo* confirme son succès critique et commercial. Au début des années 1980, il est au sommet de sa gloire. Il incarne le voyageur, bohème et poète.

Un autre artiste soutient les anarchistes de Radio Libertaire : Renaud. Il est né d'un père écrivain, lauréat du prix des Deux Magots et d'une mère femme au foyer. Ses études sont peu brillantes : il les arrête rapidement après Mai 68, puis il devient magasinier. Sur le plan artistique, il joue des seconds rôles au théâtre du Café de la gare à Paris avant de percer comme chanteur grâce à l'aide du producteur de Coluche. Ses albums, *Laisse béton* (en 1977) et *Marche à l'ombre* (en 1980), consacrent Renaud comme un chanteur à texte.

En conclusion, ces personnes s'engagent dans ce combat en raison de leur sympathie pour les idéaux anarchistes, mais aussi de leurs liens d'amitiés personnelles avec certains anarchistes. Ils se caractérisent par des trajectoires artistiques singulières en dehors de tout parcours académique. Leurs textes engagés et poétiques leur confèrent un statut d'intellectuels, érudits en littérature et en musique.

En conclusion, les anarchistes de Radio Libertaire reçoivent le soutien d'intellectuels d'horizons très différents. Il semble que le statut de ces intellectuels repose sur des parcours sociaux, professionnels et politiques hors du commun.

DES INTELLECTUEL·LE·S AUX MODES D'ENGAGEMENTS MULTIPLIÉS

Après avoir étudié les caractéristiques qui fondent leur statut social privilégié d'intellectuel, il nous faut nous demander comment ces intellectuels se mobilisent afin d'obtenir la légalisation de Radio Libertaire. Ces intellectuels se mobilisent selon des formes diverses et non exclusives : le soutien moral, l'appui financier et la participation active à la programmation.

Certains intellectuels mobilisent leurs réseaux et leurs compétences afin de défendre la radio. Henri Noguères et Madeleine Rebérioux étudient la situation de Radio Libertaire sur le plan

légal. Le 23 septembre 1983 à 20 h, un mois seulement après la saisie puis la reconstruction de Radio Libertaire, Noguères vient lui-même apporter le soutien du Bureau fédéral de la Ligue des droits de l'homme et non celui d'une simple section locale. Il explique que le comité a examiné le problème posé par l'interdiction et la saisie de Radio Libertaire et il a pris, sur ce problème, une position unanime et très ferme: «En venant ici, j'assume pleinement ma responsabilité pénale d'un citoyen qui a commis délibérément un délit, le délit étant de participer à une émission à caractère clandestin. Je le fais en pleine conscience.»⁴

Ainsi, si la justice condamne Radio Libertaire, elle devra aussi condamner le président de la LDH. Il poursuit:

Nous considérons qu'il est anormal et choquant que Radio-Libertaire, qui s'est pliée à toutes les injonctions de la puissance publique, qui a procédé à des regroupements avant même qu'on ne les lui impose, se voit dans l'impossibilité d'émettre, et cela alors que Radio-Libertaire représente un courant d'opinion dont nous n'avons pas à savoir ce qu'il représente numériquement, mais qui fait partie de la tradition politique française.⁵

Et il condamne même la Haute Autorité de régulation de l'audiovisuel sur l'antenne de Radio Libertaire:

Enfin nous estimons intolérable le fait que les attributions de fréquences et d'autorisations – dont nous doutons bien qu'elles doivent entraîner des sacrifices parce que la bande FM ne permet pas, si j'ose dire, d'héberger tous les postulants – se soient déroulées sans que l'opinion publique ait été clairement et loyalement mise au courant des critères retenus. Nous sommes ici dans le domaine de l'arbitraire et du bon plaisir. Je pense qu'en agissant ainsi la Haute Autorité ne respecte pas les textes de loi qui la contraignent à certaines obligations. Je le dis avec d'autant plus de regret que je suis de ceux, nous sommes de ceux, qui avons souhaité la mise en place d'un système du type de celui de la Haute Autorité.⁶

4. Interview d'Henri Noguères, président de la ligue des droits de l'homme, *Monde Libertaire*, 29 Septembre 1983, p. 11.

5. *Idem*.

6. *Idem*.

Quelques semaines après ces déclarations, Henri Noguères plaide lui-même la cause des anarchistes devant les autorités publiques. Il fait valoir les droits des anarchistes face à Stéphane Hessel, le responsable de la commission radio de la Haute Autorité, lui aussi grand résistant et déporté. L'action de Noguères et de la LDH porte ses fruits et Radio Libertaire est désormais reconnue.

D'autres intellectuels aident financièrement la radio. Léo Ferré, mais aussi Bernard Lavilliers, Font et Val, jouent gratuitement dans les galas de la radio anarchiste et mobilise un large public grâce à leurs renommées.

La pratique des galas est ancienne. C'est un outil traditionnel de propagande du mouvement ouvrier. Chaque organisation a sa fête : la fête de l'Humanité pour le Parti communiste, la Fête à Presles de Lutte ouvrière. La Fédération a aussi ses réjouissances. L'usage de ces manifestations est double. En interne, elles permettent de rassembler les forces militantes de l'organisation en un même lieu et en un même temps autour d'activités conviviales. Ces moments permettent la cohésion du groupe. Vers l'extérieur, elles donnent une visibilité accrue de l'organisation auprès d'un large public à travers les médias. Depuis 1954, les galas sont même annualisés sous l'impulsion des militants Suzy Chevet et Georges Vincey. Par la suite, ils accueillent des artistes de la chanson française à texte : Brassens, Brel, Ferré. Depuis le décès de Suzy Chevet en 1972, la périodicité des galas a diminué. Mais l'engouement autour de Radio Libertaire et son interdiction à partir de Juillet 1982 redonnent un véritable coup de fouet aux rassemblements de la Fédération anarchiste :

Le problème vient bien de l'absence d'une personne (ou d'un petit groupe) pour saisir les occasions, prendre contact avec les artistes et les suivre dans le but de les faire participer à une de nos fêtes. Or, pour poursuivre notre développement, nous en avons besoin de ces galas. Un besoin comparable à celui qu'avaient nos compagnons lorsqu'ils ont lancé le *Monde Libertaire* et ouvert la rue Ternaux. C'est en constatant ce manque que nous avons décidé de lancer une « commission galas » pour leur organisation sur Paris.⁷

7. « Commission galas (texte écrit en mai 1982) », *Bulletin intérieur*, novembre 1982, n° 199, p. 25.

Les anarchistes reprennent cette pratique des galas afin de lever des fonds pour Radio Libertaire. Nous allons détailler ici le cas emblématique du gala de Léo Ferré le 13 décembre 1983. Lors d'une émission sur Radio Libertaire, en Juillet 1983, Léo Ferré avait promis aux animateurs de Radio Libertaire que « si ça prend mauvaise tournure votre interdiction, vous pouvez compter sur moi! »⁸. Il ne manque pas à sa parole et participe bénévolement au nouveau gala pour Radio Libertaire. L'initiative est alors plus que bienvenue. Trois mois après la saisie de Radio Libertaire en août 1983, les finances de la radio sont au plus mal.

Ferré joue donc le 13 décembre 1983 à l'espace BASF pour Radio Libertaire. Ce gala remporte un immense succès. Toutes les places sont vendues avant même le jour du concert, soit 7375 places, ce qui permet au militant anarchiste Yves Peyraud de se réjouir dans les colonnes du *Monde Libertaire*: « Comme le rappelait en ouverture notre compagnon Floréal, ce succès (je n'ose pas écrire triomphal, on va encore m'accuser d'exagérer), nous ne le devons qu'à nous-mêmes⁹. »

Cet événement est un succès économique et médiatique sans pareil pour la Fédération anarchiste; 442 260 fr. sont récoltés. Il faut soustraire 131 287 fr. d'investissement et 74 662 fr. de déficit du précédent gala. Les bénéfices s'élèvent donc à 236 311 fr. Une moitié va à l'administration de la Librairie, l'autre moitié va à Radio Libertaire, qui peut ainsi s'offrir l'appartement adjacent à son studio et constituer un studio de 32 mètres carrés. Sur le plan médiatique, des journalistes de quotidiens nationaux se sont déplacés et couvrent l'événement.

Enfin, un troisième type de mobilisation d'intellectuels apparaît: la participation active à la programmation de la radio. Les intellectuels, les artistes se rendent aux micros de Radio Libertaire et font vivre l'antenne.

Le cas d'Henri Laborit est éloquent. En effet, il participe à des émissions qui sont ensuite commercialisées au profit de la radio. Les militants de Radio Libertaire produisent une série de cinq cassettes avec le neurologue Henri Laborit autour de cinq de ses livres: *L'homme et la ville*, *La nouvelle grille*, *L'éloge de la fuite*, *Copernic n'y*

8. Extraits des interviews de Bernard Lavilliers et de Léo Ferré, transcription de Radio Libertaire, *Monde Libertaire*, 7 Juillet 1983, p. 13.

9. Le secrétariat de Radio Libertaire, « Radio-Libertaire: quel gala! », in *Monde Libertaire*, 22 décembre 1983, p. 3.

a pas changé grand-chose et *La colombe assassinée*. Ces émissions ne sont pas de simples transpositions de ces ouvrages. Les livres sont une base afin de pouvoir alimenter une discussion aux multiples digressions. Ces cassettes sont ensuite commercialisées afin de soutenir Radio Libertaire. Chaque cassette fait 90 mn et coûte 60 fr. l'unité ou 250 fr. les cinq. Ce n'est pas un succès commercial, mais cela permet à Radio Libertaire de se positionner comme une radio intellectuelle et de vulgarisation scientifique.

Les différentes formes d'engagement et la diversité des intellectuels qui soutiennent Radio Libertaire permettent ainsi de mettre en lumière et de compléter le combat des militants « de base » anarchistes. Les intellectuels aux origines socioprofessionnelles très diverses apportent des soutiens moral et administratif, économique ou éditorial aux anarchistes en lutte pour l'existence de leur radio. Le combat pour la légalisation de Radio Libertaire en FM à Paris est un cas inédit d'engagement d'intellectuels très divers en faveur de l'anarchisme.

LIENS VERS DES DOCUMENTS

Radio Libertaire, extrait du concert d'Alain Aurenche dans la cassette du 8 et 9 octobre 1983, Deux jours pour Radio Libertaire à l'Espace BASF, Paris, 8 octobre 1983, Paris:
[<http://tinyurl.com/yawect2x>]

Radio Libertaire, trois extraits de l'émission *L'invité quotidien* avec Bernard Lavilliers, juin 1983.

Lavilliers sur sa célébrité: [<http://tinyurl.com/ycctq46a>]

Lavilliers sur la situation politique: [<http://tinyurl.com/yd8r5aff>]

Lavilliers explique pourquoi il chante: [<http://tinyurl.com/y7zore36>]

Gérard Caramaro, *Entretien avec Henri Laborit*, cassette éditée par Radio Libertaire en 1984.

Laborit sur la violence: [<http://tinyurl.com/y8skw326>]

PRÉSENTATION DES AUTEUR·E·S

MARINE BECCARELLI

Docteure en Histoire contemporaine de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, avec une thèse intitulée « Micros de nuit : histoire de la radio nocturne en France 1945-2012 » soutenue en 2016. Rattachée au laboratoire ISOR (Images, Sociétés, Représentations), équipe interne du Centre d'Histoire du XIX^e siècle. En 2014, elle a publié une adaptation de son mémoire de Master 2, qui introduisait le sujet : *Les Nuits du bout des ondes. Introduction à l'histoire de la radio nocturne en France, 1945-2013* (INA Éditions).

MICHELINE CAMBRON

Professeure titulaire au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, membre cofondatrice du Centre de recherche sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Parmi ses publications récentes, on peut citer : *Quand la caricature sort du journal. Baptiste Ladébauche 1878-1957*, Montréal, Fides, 2015 (avec Dominic Hardy), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal : Fides, 2005.

CHRISTIAN CIOCCA

Christian Ciocca est entré à Radio Suisse Romande en 1992 à la Documentation, puis a entrepris l'inventaire des archives les plus anciennes de Radio-Genève, gravées de 1935 à 1956. En lien avec Memoriav, il a mis en valeur ces fonds, restaurés et sauvegardés, en collaborant aux publications de CD *Les Bruits de l'histoire* (1993), *Le Pain de la veille* (1994) et le CD cantonal sur Genève lors de l'opération des 75 ans de la RSR en 1997. Dès 1996, il a présenté ces archives sur Espace 2, puis a produit : *Si vous saviez, L'Horloge de Sable* et *Helvetica*. Depuis 2018, il propose notamment *Figures d'intellectuel-le-s* dans *Versus*, sur Espace 2.

ALAIN CLAVIEN

Professeur d'histoire contemporaine à l'Université de Fribourg. Membre du Groupe de recherche en histoire intellectuelle contemporaine (GRHIC). Dernière publication : *La presse romande*, Lausanne: Antipodes, 2017.

VALÉRIE COSSY

Professeure en études genre à l'Université de Lausanne. Parmi ses récentes publications, *Alice Rivaz: devenir romancière*, Genève: Hurter, 2015; *Isabelle de Charrière: écrire pour vivre autrement*, Lausanne: PPUR, 2012.

CHRISTOPHE DELEU

Professeur à l'Université de Strasbourg (UMR 7363 CNRS – SAGE), responsable du master « Journalisme » au Centre universitaire d'enseignement du journalisme (CUEJ). Il est vice-président du Groupe de Recherches et d'Études sur la Radio (GRER), président de la commission radio de la SGDL (Société des Gens de Lettres). Il est aussi producteur à France Culture depuis 1997. Il est l'auteur de *La parole des anonymes à la radio. Usages, fonctions et portée* (INA/de Boeck), en 2006, et *Le documentaire radiophonique* (INA/L'Harmattan), en 2013.

JONATHAN LANDAU

Originaire de la Réunion, Jonathan Landau soutient son mémoire de recherche en 2012 à l'Université Paris 1 sur l'histoire de *Mémoire d'un continent*. La même année, il commence à s'investir au sein de Radio Campus Paris. Aujourd'hui archiviste, il est l'adjoint au responsable des archives de l'Université Paris 13. Il a publié un autre article sur *Mémoire d'un continent* dans le 26^e numéro de la revue *Le temps des médias*.

CHRISTINE LEQUELLEC COTTIER

Maître d'enseignement et de recherche en littératures de langue française à l'Université de Lausanne. Créatrice du Centre d'Études Blaise Cendrars, responsable du programme de spécialisation en master « Études africaines: textes et terrains ».

FÉLIX PATIÈS

Felix Patiès est enseignant dans le secondaire. Il a soutenu son mémoire de Master 2 en 2012 à Paris 1 Panthéon Sorbonne sous la direction de Pascal Ory, intitulé *Radio Libertaire, l'organisation d'une radio anarchiste*. La même année, il préside Radio Campus Paris, une radio associative de 4 salariés et 200 bénévoles.

CÉLINE RASE

Céline Rase est docteure en histoire, art et archéologie, diplômée de l'Université de Namur (Belgique). Elle a consacré ses recherches à l'histoire de la radio belge sous l'occupation, entre propagande, collaboration et résistance. La sortie de guerre et le sort réservé aux agents ralliés à l'ennemi ont également fait l'objet d'une analyse approfondie: au moment de la relève, l'épuration de la radio fut aussi singulière que symbolique.

RAPHAËLLE RUPPEN COUTAZ

Raphaëlle Ruppen Coutaz est maître assistante à la section d'histoire de l'Université de Lausanne. Elle est l'auteure d'une thèse de doctorat sur le rôle de la Société suisse de radiodiffusion (SSR) dans l'intensification des relations culturelles internationales de la Confédération (1932-1949). Elle a également pris part au projet de recherche national et interdisciplinaire portant sur l'Histoire de la Société suisse de radiodiffusion et télévision de 1983 à 2011 et publié un ouvrage sur la conquête du suffrage féminin en Valais.

MARILOU SAINT-PIERRE

Marilou Saint-Pierre est doctorante en communication à l'Université Concordia. Elle a codirigé la publication *Crise des médias et effectifs rédactionnels au Québec*.

NELLY VALSANGIACOMO

Professeure d'histoire contemporaine à l'Université de Lausanne. Co-coordinatrice du Pôle d'histoire audiovisuelle du contemporain de l'Université de Lausanne. Membre du Groupe de recherche en histoire intellectuelle contemporaine (GRHIC). Dernière publication: *Dietro al microfono. Intellettuali italiani alla Radio svizzera (1930-1980)*, Bellinzona: Casagrande, 2015.

TABLE DES MATIÈRES

Nelly Valsangiacomo: Le rôle intellectuel sur les ondes	7
Christian Ciocca: Les intellectuels des ondes romandes. Du sacre d'hier à l'alibi d'aujourd'hui.	17
Raphaëlle Ruppen Coutaz: Les voix de la Suisse à l'étranger pendant la Seconde Guerre mondiale.	31
Marilou Saint-Pierre: La critique radiophonique dans les journaux montréalais: entre promotion et virulence . . .	45
Micheline Cambron: Les intellectuel-le-s à la cuisine et au salon. De l'expertise à la conversation démocratique.	63
Céline Rase: <i>Tragédie en deux actes</i> . Félicien Marceau et Michel de Ghelderode: des ondes impures à l'épuration des ondes (1940-1950)	79
Valérie Cossy: Écriture et littérature à l'heure de la radio selon Alice Rivaz et Virginia Woolf	93
Marine Beccarelli: Radio nocturne et intellectuels	113
Christophe Deleu: <i>Nuits magnétiques</i> : quand les écrivains découvrent la radio.	131
Christine Lequellec Cottier: «La Radio continuait de faire grand bruit...» Du pouvoir des médias chez Henry Lopes et Ahmadou Kourouma.	145
Jonathan Landau: Les enjeux de la médiatisation de l'histoire africaine: l'exemple de <i>Mémoire d'un continent</i> (Radio France Internationale)	157
Félix Patiès: Des intellectuels au secours de Radio Libertaire dans les années 1980: origines, motivations et formes d'engagement.	169
Présentation des auteur-e-s.	179

Editions Antipodes
Mai 2018