

Les débuts de la musique radiophonique

Du Studio d'essai au Service des illustrations de la RTF

Morgane Paquette

LE STUDIO D'ESSAI

Dès leur fondation, les radios publiques établissent une politique de commande d'œuvres musicales auprès de compositeurs nationaux et étrangers. Ces musiques nouvelles sont destinées soit à une création en studio, soit à un concert public donné par un ensemble de la radio. Pour répondre aux exigences de ce nouveau média, un art spécifique à la radio se développe.

Tout commence en 1942, lorsque Pierre Schaeffer, polytechnicien et ingénieur des PTT, entré à la Radiodiffusion française en 1935, fonde le Studio d'essai. Depuis deux ans, il imaginait un lieu où la radio serait un moyen d'expression autonome, original, un support de création, et où l'on formerait un personnel spécifiquement radiophonique : « Nous allons créer avec ces gens doués pour le micro un instrument de travail pour cet art radiophonique dont on ne sait pas trop ce que c'est¹. » Grâce au soutien d'Hubert Devillez, administrateur général de la Radiodiffusion nationale à Vichy, Pierre Schaeffer organise à Beaune, à l'hôtel des Ducs de Bourgogne, du 15 septembre au 15 octobre 1942, un stage d'études radiophoniques.

Tout était à concevoir dans cette radio « vouée, avant [même] d'avoir été conçue et équipée au profit immédiat. Publicité de l'avant-guerre, propagande de l'occupation² ». L'absence d'émetteur et la censure imposée par l'occupant permettent alors la recherche d'un art radiophonique : les programmes de l'avant-guerre ont disparu, et le directeur de la radio est forcément ouvert à un programme de travail. Il emploie donc du personnel à la recherche d'une expression radiophonique qui, pourtant, ne peut être diffusée, à ce moment-là, à l'antenne.

Ce stage ayant donné satisfaction à Hubert Devillez, ce dernier donne de nouveau son accord à Pierre Schaeffer pour qu'il constitue à Paris, au 37, rue de l'Université, en plein cœur du Quartier latin, le Studio d'essai, instance de

créations et de recherches radiophoniques, mais aussi et surtout de formation des personnels techniques et artistiques de la radio. Le 1^{er} janvier 1943, le Studio commence officiellement son activité.

Pierre Schaeffer entreprend des essais ambitieux : il ose « concevoir un art radiophonique, un art total, qui recourrait à ces trois affluents sonores que sont le discours (le discours des mots), le discours de la musique, et aussi cette chose nouvelle que sont les bruits³ ». Le Studio d'essai est donc « né pour activer l'éclosion d'un art radiophonique autonome, il a multiplié ses floraisons en mille directions différentes, poussé ses branches et ses rameaux le plus loin possible dans la vie artistique contemporaine⁴ ».

En 1943-1944, Schaeffer réalise les huit épisodes de *La Coquille à planètes* sur une musique de Claude Arrieu. Cette « suite fantastique pour une voix et douze monstres⁵ » inspirée des signes du zodiaque, devait donner « du ralenti à l'accélération, du simple au complexe, des occasions de démonter les mécanismes radiophoniques⁶ ». *La Coquille à planètes* n'est cependant diffusée qu'à la Libération, après la fermeture du Studio.

Dès 1943, Pierre Schaeffer organise au Studio un noyau important de la Résistance de la radio. Il y enregistre, sous le titre *L'Honneur des poètes*, les œuvres d'écrivains et musiciens de la Résistance : Jean Lescure, Jean Tardieu, Paul Éluard, Louis Aragon, André Frénaud, Albert Camus, Roland-Manuel ou Roger Désormière. Ces activités clandestines sont probablement la cause de son renvoi du Studio en mai 1944. Mais il le réintègre aussitôt, en est nommé conseiller technique le 4 octobre, avant de partir comme correspondant, début 1945, aux États-Unis, pour donner des conférences internationales. Le Studio d'essai, qui a marqué l'histoire de la radio et participé à la libération des

¹ Pierre Schaeffer, rapporté dans Marc Pierret, *Entretiens avec Pierre Schaeffer*, Paris, Belfond, 1969, p. 135.

² Pierre Schaeffer, *De l'âge ingrat à l'âge de raison* dans Radio Informations-Documentation, *Bulletins intérieurs de la RTF*, février 1953, in Martial Robert, *Pierre Schaeffer : d'Orphée à Mac Luhan*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 18.

³ Pierre Schaeffer, *Propos sur La Coquille*, Arles, Éditions Phonurgia nova, 1990, p. 102.

⁴ Jean Tardieu, « Le Club d'essai et son apport à l'effort culturel de la Radiodiffusion-télévision française », Paris, Unesco, Cahiers du centre de documentation, 1956, in Martial Robert, *op. cit.*, p. 23.

⁵ Sous-titre de *La Coquille à planètes*.

⁶ Sylvie Dallet, *Pierre Schaeffer : itinéraires d'un chercheur*, Paris, Éditions du Centre d'études et de recherches Pierre-Schaeffer, 1996, p. 35.

ondes, cesse toute activité le 5 mai 1945, faute de moyens techniques et financiers.

Dans le contexte de la censure, le Studio d'essai a donc permis aux metteurs en ondes de l'époque d'élaborer de nouveaux dispositifs pour la musique à la radio et de mener de nombreuses recherches qui ont fait évoluer l'art radiophonique jusqu'à faire naître, en 1948, une musique concrète. Après le renvoi de Schaeffer et l'arrêt du Studio, une nouvelle structure voit le jour, qui poursuit ses recherches sur l'art radiophonique.

LE CLUB D'ESSAI

Avec l'arrivée de Wladimir Porché à la tête de la Radiodiffusion française⁷ en mars 1946, un nouveau centre de recherches tendant à perfectionner l'art radiophonique et à le renouveler est créé. Pierre Schaeffer se trouvant aux États-Unis, le Studio d'essai est rebaptisé Club d'essai et est confié au poète et dramaturge Jean Tardieu, alors chef des émissions dramatiques.

Le Club d'essai est-il l'héritier du Studio d'essai ? Tout semble le confirmer : le nom d'abord. Le remplacement de « studio » par « club » marque surtout, semble-t-il, le changement de directeur. Car le Club d'essai a le même but que le Studio d'essai : développer l'art radiophonique, comme cela transparaît des propos de Jean Tardieu :

« La substitution du mot "club" à celui de "studio", explique cependant Jean Tardieu en 1946, signifie que ce nouveau studio d'essai sera plus ouvert, qu'il devra d'une part faire appel à des collaborateurs variés et aussi souvent renouvelés que possible, et d'autre part regrouper des personnalités artistiques s'intéressant à ses essais. Mais le Club d'essai ne se contente pas de la moitié du nom Studio d'essai ; reprenant l'idée de l'exploration du domaine sonore entreprise par Pierre Schaeffer dans sa *Coquille à planètes*, le Club d'essai a pour tâche "d'utiliser au maximum le 'signifiant sonore', jusque-là réservé presque exclusivement à la musique"⁸. »

Le Studio d'essai, qui a défriché un terrain difficile, comme le relate Pierre Schaeffer dans une conférence du 22 avril 1944 (« Nous nous débattons dans l'informulé, l'inexprimable. Nous nous essayons à des œuvres contradictoires, hirsutes, absurdes parfois. [...] Il n'y a pas d'archives, de primitifs vers lesquels nous tourner⁹ »), a ouvert la voie au Club d'essai, qui marque, selon Jean Tardieu, la « seconde étape¹⁰ » de l'art radiophonique (la première étant celle du Studio d'essai¹¹), c'est-à-dire celle de :

« l'utilisation massive, au rythme d'un programme réduit mais régulier, de tous les moyens découverts précédemment ; c'est le perfectionnement de ces moyens et leur application à tous les domaines de l'art radiophonique – de la fantaisie comique au documentaire, de la chanson au drame lyrique, de la musique au théâtre – ; c'est la recherche de la qualité dans ces divers domaines, sans concession à la facilité et c'est enfin le désir de contribuer à la vie artistique en général par la création d'œuvres valables en elles-mêmes. À ce titre, le Club d'essai signifie la recherche patiente, obstinée, systématique des talents nouveaux – talents de créateurs ou d'interprètes – ainsi que la volonté d'amener à la radio les grands talents reconnus qui, venus de la littérature ou de la musique, peuvent trouver, face au micro, un nouveau champ d'expérience, une nouvelle façon d'atteindre leur public et qui, du même coup, enrichissent et ennoblissent l'art radiophonique¹². »

Mais certains aspects du Club d'essai le différencient du Studio d'essai : la production d'un programme, la recherche de nouveaux talents, la prospection de personnalités reconnues susceptibles d'écrire des œuvres spécifiquement radiophoniques. Tout cela s'inscrit dans la politique radiophonique culturelle menée de 1946 jusqu'au début des années 1960¹³ par Wladimir Porché et Paul Gilson.

À partir de 1946, le Club d'essai se transforme en chaîne culturelle. À la différence du Studio d'essai, le Club se voit attribuer un émetteur, rue de Grenelle, devenant ainsi la troisième chaîne (les deux autres étant la Chaîne nationale et la Chaîne parisienne). Il devient le centre d'études de la RTF et doit produire un programme régulier comprenant des émissions littéraires, dramatiques, musicales, de variétés et des reportages. Pour assurer ce programme, Jean Tardieu est assisté d'Henri Dutilleux et de Claude Arrieu, responsables de la musique, et d'Albert Riera, responsable des variétés. Le Club d'essai cherchera le concours de grands noms, écrivains, musiciens, mais également des cinéastes et des scientifiques afin de travailler collectivement : « Le Club d'essai souhaite que les compositeurs et les écrivains présents prennent occasion de leur rencontre dans son studio pour échanger des idées et des projets, en vue de la création d'œuvres spécifiquement radiophoniques¹⁴. » Les œuvres ainsi créées doivent tenir compte des particularités de la radio, à mi-chemin entre la lecture silencieuse (le livre) et le théâtre et/ou le cinéma (les spectacles en général¹⁵).

Cette politique engagée par Jean Tardieu est soutenue par le directeur de la radio Wladimir Porché, pour qui ces émissions au style neuf et original sont une manière avant-gardiste de présenter la musique et la littérature ancienne.

⁷ Wladimir Porché est nommé directeur général de la Radio le 13 mars 1946 par Gaston Defferre, ministre de l'Information.

⁸ Jean Tardieu, *On vient chercher Monsieur Jean*, Paris, Gallimard, 1990, p. 105.

⁹ Martial Robert, *Pierre Schaeffer : des Transmissions à Orphée*, t. I, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 95, note 55.

¹⁰ Jean Tardieu, *Le Club d'essai et son apport à l'effort culturel de la RTF (1956)*, in *Les Écrivains hommes de radio (1940-1970)*, Montpellier, Centre d'étude du xx^e siècle de l'université Paul-Valéry, 2001, p. 132.

¹¹ *Ibid.* « Celle de la découverte merveilleuse d'un nouveau moyen d'expression purement consacré à l'exploration du champ auditif ; c'est l'approfondissement de ce champ, c'est la constitution d'un langage allusif et elliptique qui crée ses métaphores, donne une traduction nouvelle de l'espace, s'enivre de la possibilité de recréer le temps, de le resserrer ou de l'étirer à volonté. »

¹² *Ibid.*, p. 132.

¹³ Plus précisément de l'ordonnance du 23 mars 1945, qui établit le strict monopole de l'État en interdisant toute concession à des sociétés privées, à la mort de Paul Gilson, le 26 mai 1963.

¹⁴ Invitation accompagnant une lettre manuscrite de Jean Tardieu à Wladimir Porché, s.d., CAC, 950218, carton n° 26, in Éliane Clancier, mémoire de maîtrise sur le Studio d'essai.

¹⁵ À ce sujet voir : Jean Tardieu, *Grandeurs et faiblesses de la radio*, Paris, Unesco, 1969.

En parallèle d'une recherche d'œuvres inédites, le Studio piste les nouveaux talents. En 1952, Jean Tardieu, dans un rapport au Comité de la musique, rappelle que, « se mettre au service des jeunes compositeurs et interprètes, tel fut [...] notre premier point de vue : c'était essentiellement leur permettre de s'entendre par les moyens de l'enregistrement, de contrôler leur jeu, leur interprétation, la portée de leur musique, enfin d'approfondir leurs recherches dans le domaine propre à la radio¹⁶ ».

Plusieurs des commandes passées seront réalisées chaque année pour la compétition internationale du prix Italia. Institué à Capri en 1948 par trois hauts fonctionnaires de la radio italienne (Salvino Sernesi, directeur général ; Giulio Razzi, directeur des programmes et Sergio Pugliese, directeur du secteur *Drammatica Rivista*¹⁷), le prix Italia est à la radio ce que sont les Oscars pour le cinéma. Ce prix était attribué, par un jury international, à une œuvre spécialement créée pour ce média. Sa création correspond à la prise de conscience qu'il existe « une énorme différence entre l'activité artistique radiophonique, purement productive, et l'activité créatrice. La radio réussit presque toujours à reproduire des œuvres déjà reconnues avant elle [...], mais ne réussit presque jamais à être en premier le moyen de lancement et de divulgation d'œuvres d'esprit inédites¹⁸ ». En effet, pour des raisons économiques, le compositeur ou le dramaturge utilisent la radio comme un moyen de diffusion et non de production, préférant la salle, la scène, la musique imprimée ou le cinéma plutôt qu'une édition radiophonique. Le prix Italia fut donc, entre autres, la solution pour faire tomber « ces diaphragmes qui tiennent encore loin des microphones artistes et hommes de culture¹⁹ » : il devait stimuler les auteurs avec une importante récompense, et garantir la reprise et la circulation des œuvres dans les radios inscrites à la compétition.

En 1948, lors du Prix du congrès international d'art radiophonique, les délégués des principales radios européennes posent les bases statutaires du prix Italia²⁰, qui devient rapidement le rendez-vous le plus important des milieux radiophoniques, un moment de confrontations et d'échanges pour les artistes et les dirigeants. À chaque édition, « le prix sera attribué par un jury international à un travail musical, ou musical et littéraire, créé par le microphone, en tenant compte des exigences et des possibilités spécifiques à la radio²¹ » (articles 2 et 8 des statuts). Chaque société de radiodiffusion s'engage donc à présenter une ou deux œuvres musicales et/ou littéraires, commandées à dessein

à des auteurs renommés ou choisies parmi sa propre programmation.

Au début, les dirigeants décident de séparer les catégories. Les années paires, le prix est attribué à une œuvre musicale avec texte ; les années impaires, à une œuvre littéraire ou dramatique avec ou sans musique. Mais, à partir de 1953, cette règle est abandonnée, car la différenciation est quelquefois trop floue. Cette même année, une troisième catégorie voit le jour : celle des documentaires radiophoniques.

Pour la France, le Club d'essai reçoit deux fois ce prix pour des « fictions²² » :

- en 1949, pour *Frédéric Général* de Jacques Constant, mis en ondes par Jean-Jacques Vierne et illustré par la musique de Claude Arrieu ;
- en 1951, pour *Une Larme du Diable* adaptée pour la radio par René Clair, d'après Théophile Gautier, et diffusée pour la première fois en France en stéréophonie.

En 1952, le Club d'essai reçoit un autre prix Italia, cette fois pour une œuvre musicale : *Le Joueur de flûte* écrit par Marius Constant²³. Jean Tardieu écrit des années plus tard :

« Cette œuvre de caractère fantastique, inspirée par la légende allemande du *Preneur de rats*, appliquait le même système expressif dont s'était servi Prokofiev dans *Pierre et le Loup*, mais en supprimant tout commentaire parlé, en confiant à la musique seule le soin d'évoquer les faits et les personnages et en faisant appel aux moyens originaux que permettait la bande magnétique, avec ses "collages"²⁴. »

Claude Prey (avec *Le Cœur révélateur*), Serge Nigg (*L'Étrange aventure de Gulliver à Lilliput*), Maurice Ohana (*L'Histoire de Jacqueton Lestrove*), Maurice Jarre (*Ruisselle*) recevront également ce prix.

Les compositeurs familiers du Club d'essai comme Henri Sauguet, Maurice Ohana, Germaine Tailleferre, Claude Arrieu ou Claude Prey n'établissent aucune hiérarchie entre les genres et composent des illustrations pour des intermèdes radiophoniques et pour les dramatiques, en même temps que de la musique dite « pure », et contribuent ainsi au développement de cet art très particulier qu'est l'art radiophonique.

Réduit, les dernières années, à un travail d'exégèse face au développement du centre d'études radiophoniques, le Club d'essai cesse toute activité en 1960. Il aura apporté aux compositeurs la liberté d'écrire pour la formation de leur choix. Car la radio permet l'utilisation d'ensembles à géométrie variable et de nouvelles technologies (contrairement aux commandes reçues traditionnellement pour un orchestre, un interprète ou une formation particulière), qui contribuent à l'évolution des formes et des textures musicales.

¹⁶ Robert Prot, *Jean Tardieu, l'ami des musiciens*, Paris, Cahiers d'histoire de la Radiodiffusion n° 95, Comité d'histoire de la Radiodiffusion, janvier-mars 2008, p. 53.

¹⁷ Angela Ida De Benedictis, « Art à la radio : réflexions sur le prix Italia, suivies d'un panorama des éditions 1949-1970 », in Laurent Feneyrou (dir.), *Musique et dramaturgie : esthétique de la représentation au xx^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, Série esthétique n° 7, 1998, p. 657.

¹⁸ Salvino Sernesi, « Convergnio radiofonico a Capri », *Radiocorriere*, n° 32, 1948, p. 3, in Angela Ida De Benedictis, *op. cit.*

¹⁹ Luigi Creci, *Radiocorriere*, n° 34, 1948, p. 3, in Angela Ida De Benedictis, *op. cit.*, p. 658.

²⁰ Étaient présents les délégués de la BBC, de la Radiodiffusion française, de la Société suisse de radiodiffusion, de l'Österreichische Rundsprungweise, de la Československý Rozhlas, de la Radio égyptienne, mais aussi de la Radio Monaco, Nederlandse Radio Unie, Radiotjänst (Suède), Emissora Nacional de Radio difusao (Portugal), Polskie Radio, Ente Radio Trieste, Radio Vaticana. Parmi les représentants de la RAI, figurait Franco Zaffrani, organisateur du congrès et titulaire pendant vingt ans du secrétariat général du prix Italia, in Angela Ida De Benedictis, *op. cit.*, p. 659.

²¹ « Il premio Italia » in *Radiocorriere*, n° 35, 1949, p. 3, in Angela Ida De Benedictis, *op. cit.*, p. 659.

²² « Prix Italia : 1949-1995 », Documentation des émissions artistiques et direction des affaires internationales, cité dans le mémoire de maîtrise d'Éliane Clancier sur le Club d'essai.

²³ CAC, 95018, carton n° 26, note du 6 décembre 1952, rapport résumant le bilan et le programme des travaux du Club d'essai et du centre d'études radiophoniques, p. 1, dans le mémoire de maîtrise d'Éliane Clancier sur le Studio d'essai.

²⁴ Jean Tardieu, *On vient chercher Monsieur Jean*, *op. cit.*, p. 105-106.

LE SERVICE DES ILLUSTRATIONS DE LA RADIO

Avec le Club d'essai, le service des illustrations de la radio est à la recherche d'un art radiophonique.

Tout commence avec Henry Barraud, responsable des programmes musicaux de la RTF de 1944 à 1948, qui devient directeur de l'ORTF de 1948 à 1966. Pour développer cet art radiophonique, il engage Henri Dutilleux :

« Nul recrutement ne devait être plus bénéfique pour la maison et plus agréable pour moi que celui d'Henri Dutilleux qui prit en charge ce que les Anglais appellent "incidental music", c'est-à-dire ces partitions destinées à illustrer musicalement les émissions dramaturgiques ou plus généralement des émissions parlées dont le rythme appelle, dans une audition aveugle, l'éclairage et la ponctuation du langage sonore²⁵. »

Henri Dutilleux entre à la radio en 1943 comme chef de chant et y reste jusqu'en 1963. Il est tout d'abord nommé chef adjoint de Louis Aubert, directeur du service musical des émissions littéraires et dramatiques. Au début, Dutilleux partage la responsabilité de ce service avec Claude Arrieu, qui est nommée chef adjoint du service des illustrations musicales de la radio. Ensemble, ils organisent un atelier de création en quête d'une expression purement radiophonique. Ils espèrent ainsi recevoir de nouvelles partitions pour créer une forme de « théâtre musical radiophonique ».

« J'avais mes occupations à la radio, étant responsable d'un service depuis la Libération : il fallait alimenter en musique les émissions dramatiques et littéraires. Encouragé par Paul Gilson et Henry Barraud, le but était de créer une forme d'art radiophonique, de théâtre radiophonique, pourrait-on dire. Une nouvelle forme d'expression où la musique occuperait une place de choix, sans que l'on sente quand elle intervient ou disparaît ; que verbe et musique soient étroitement fondus. Tout ceci a donné lieu à des commandes à des musiciens de la jeune école d'alors : Claude Prey, Maurice Ohana, Serge Nigg, Ivo Malec, Michel Philippot, Ivan Semenov, Georges Delerue, Maurice Jarre, Pierre Petit, Louis Sagner, Antoine Szalowski, Jacques Castérède, Marius Constant, Pierre Boulez, Betsy Jolas, etc. C'était un peu comme une sorte de banc d'essai pour jeunes compositeurs²⁶. »

Claude Arrieu explique rétrospectivement leur mission ainsi : « Notre travail consistait à examiner des textes originaux que l'on nous soumettait et à en commander l'illustration musicale aux musiciens qui nous semblaient pouvoir le mieux s'adapter au texte choisi²⁷. »

²⁵ Henry Barraud, *Essai d'autobiographie*, non publié, 839 p., p. 319.

²⁶ Henri Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons : entretiens avec Claude Glayman*, Actes Sud, 1997, p. 69-70.

²⁷ Claude Arrieu, Questionnaire [5-4] in Françoise Masset, *Une femme et un compositeur : Claude Arrieu*, mémoire de maîtrise de la Sorbonne, sous la direction de D. Pistone, 1985, p. 61.

Henry Barraud expose quant à lui son travail en ces termes : « J'avais, au début de ces développements, projet de parler ensuite (je me cite) de la "remise en salle d'une activité théâtrale, soit par prélèvement dans le répertoire de première qualité, soit par la promotion d'un art spécifiquement radiophonique encore à créer par le moyen de commandes²⁸". »

Pour rechercher cet art radiophonique, des commandes dans différents genres musicaux (opéras de chambre, cantates et ballets) sont passées à de nombreux compositeurs parmi lesquels Claude Ballif, Elsa Barraine, Pierre Boulez, Michel Ciry, Marius Constant, Georges Delerue, Raymond Gallois-Montbrun, Betsy Jolas, André Jolivet, Henri Martelli, Marcel Mihalovici, Darius Milhaud, Pierre Petit, Louis Sagner, Henri Sauguet, Ivan Semenov, Germaine Tailleferre, ainsi qu'à des musiciens étrangers comme Edgar Cosma, Ivo Malec ou Antoni Szalowski. Pour eux, la bande sonore devient un moyen de création. Dès lors, la musique de scène destinée à la salle de spectacle et la mise en ondes d'un texte à la radio sont deux réalisations de moins en moins différenciées.

Les procédés techniques utilisés à la radio suscitent des recherches nouvelles, notamment dans la relation texte/musique. Ces nouveaux dispositifs influencent les compositeurs de musique de scène. En effet, le montage du son tel qu'il se pratique à la radio permet de mêler bruits, textes et musique en un seul ruban sonore qui associe différentes sources. Les œuvres dramatiques de la radio sont l'occasion d'expérimenter différents effets sonores, de tenter des rapprochements texte/musique inédits qui passaient avant uniquement par la partition, et qui, désormais, se révèlent aussi via l'enregistrement.

Dans le même temps, de nombreuses réformes modifient le média même qu'est la radio. Au moment de la réforme Delaunay du 1^{er} janvier 1958, Henry Barraud se trouve à la tête de la Chaîne de radio 3 qui programme la grande musique, du théâtre sérieux, des émissions scientifiques et éducatives ; « elle est la chaîne du prestige de la France, dont la devise pourrait être "art et culture". Elle ne diffuse pas d'émissions d'information, mais, chaque soir, un seul bulletin approfondi d'études politiques²⁹. » Grande chaîne culturelle oblige, des comités sont mis en place afin de choisir les œuvres et les musiciens qui y seront diffusés. Voici, pour exemple, la composition du comité de février 1958 :

« Information :

Comités spécialisés auprès de la direction générale de la Radiodiffusion-télévision française.

Par arrêté du 25 février 1958 :

En remplacement de Mme Landowska (Wanda),
MM Messiaen (Olivier), Panassié (Hugues), Sauguet (Henri),
Mme Tailleferre (Germaine), M. Tomasi (Henri),
sont nommés membres du Comité de la musique,
pour une période de deux ans : Mme Arrieu (Claude),
MM Chailley (Jacques), Delannoy (Marcel), Dervaux (Pierre),
Sancan (Pierre), Thiriet (Maurice³⁰). »

²⁸ Henry Barraud, *op. cit.*, p. 525.

²⁹ Christian Brochand, *Histoire générale de la Radio et de la Télévision en France* [tome II] : 1944-1974, Paris, La Documentation française, 1994, p. 364.

³⁰ Cité dans *Journal Officiel de la République Française* n° 2149.

À noter que, parmi ces membres désignés pour le Comité de la musique, certains ont écrit pour la radio, que ce soit pour le Club d'essai ou pour le service des illustrations de la radio.

Avec Henri Dutilleux, Henry Barraud a passé de nombreuses commandes à de jeunes compositeurs, leur permettant de lancer leur carrière, comme il en témoigne dans une autobiographie non publiée :

« Je me permettrai donc de vous soumettre les conclusions suivantes : nul n'a fait plus que la Radiodiffusion française, et, dans son sein, que moi-même pour aider les jeunes artistes de talent à courir leur chance et pour soutenir leurs progrès dans la carrière³¹. »

³¹ Henry Barraud, *Essai d'autobiographie*, p. 592.