



## JOURNÉES D'ÉTUDE

### **Musique et politique symbolique au 20<sup>e</sup> siècle : catégories, usages et stratégies**

École des Hautes Etudes en Sciences Sociales  
24 et 25 janvier 2013

Sous la responsabilité d'Igor Contreras Zubillaga et Luis Velasco-Pufleau

Équipe Musique du CRAL

La politique symbolique constitue l'une des formes utilisées par le pouvoir pour manifester sa présence et tenter d'exercer son emprise. La musique, avec sa polysémie et sa capacité à fédérer des émotions au sein de rituels, fait partie des outils symboliques privilégiés dans les stratégies de production et de légitimation de l'imaginaire. Celles-ci peuvent être exercées à des échelles diverses et variées et leur usage est loin d'être réservé au seul pouvoir dominant et gouvernant. La question musicale est pourtant rarement abordée dans les travaux portant sur la notion de politique symbolique. Les études musicologiques, quant à elles, n'ont que récemment commencé à s'intéresser à cette notion et aux questions théoriques qui en découlent.

Lors de ces journées d'étude, nous proposons d'analyser le rôle de la musique au sein de dispositifs de politique symbolique mobilisés par des institutions et des acteurs sociaux (État, Église, partis politiques, mouvements sociaux), en interrogeant son utilisation au sein des stratégies de légitimation ou de contestation de l'ordre social. Par le biais des études de cas, issues des contextes nationaux différents, et privilégiant une démarche interdisciplinaire (histoire culturelle, sociologie politique, musicologie), il s'agira de questionner et de rendre compte de quelle façon la musique est mobilisée pour fabriquer ou pour rompre le consentement.

## PROGRAMME

### **Jeudi, 24 janvier 2013**

Salle M. et D. Lombard, 96 bd. Raspail Paris 6<sup>ème</sup>

9:20 Accueil des participants et du public.

9:30 – 10:10 **Esteban Buch** : *Musique d'Etat, musique de parti: à propos de la Marcha Peronista.*

10:10 – 10:50 **Igor Contreras Zubillaga** : *L'hymne national espagnol sous le franquisme : résistances, querelles et stratégies de diffusion.*

*Pause (20 min.)*

11:10 – 11:50 **Manuel Silva** : *L'Afrique et ses doubles: la musique de Joly Braga Santos et l'imaginaire colonialiste de l'État nouveau portugais.*

11:50 – 12:30 **Anaïs Fléchet** : *Pra frente Brasil ! Les politiques musicales du régime civil-militaire brésilien (1964-1985).*

*Pause déjeuner (1h30)*

14:00 – 14:40 **Louisa Martin-Chevalier** : *Le Proletkul't, l'« organisation intellectuelle du prolétariat » face au pouvoir soviétique.*

14:40 – 15:20 **Didier Francfort** : *Musiques de divertissement et mobilisation dans le Bloc Soviétique post-stalinien.*

*Pause (20 min.)*

15:40 – 16:20 **Panagiota Anagnostou** : *La redécouverte de la musique populaire grecque (1960-1980) : revisiter le passé, comprendre le présent, rêver l'avenir.*

16:20 – 16:50 Discussion générale sur la première journée.

### **Vendredi, 25 janvier 2013**

Salle M. et D. Lombard, 96 bd. Raspail Paris 6<sup>ème</sup>

9:30 – 10:10 **Philippe Braud** : *Pouvoirs de la musique au service du Pouvoir.*

10:10 – 10:50 **Luis Velasco-Pufleau** : *Musique, émotions et politique symbolique en démocratie : la naissance de la chanson humanitaire en France.*

*Pause (20 min.)*

11:10 – 11:50 **Marco Martiniello** : *Rap, anti-racisme et identités locales en région liégeoise.*

11:50 – 12:30 **Armelle Gaulier** : *La musique du groupe Zebda entre revendication identitaire et résistance symbolique.*

*Pause déjeuner (1h30)*

Salle 7, 105 bd. Raspail Paris 6<sup>ème</sup>

14:00 – 14:40 **Maëline Le Lay** : *La politique de l'« authenticité » dans les arts de la scène au Katanga (République démocratique du Congo).*

14:40 – 15:20 **Sophie Moulard** : *« Les langues se délient » : les artistes togolais et l'expression d'un discours libertaire depuis les années 2005.*

*Pause (20 min.)*

15:40 – 16:20 **Pascal Ory** : *L'emblématique sonore. Contribution à l'histoire des politiques symboliques.*

16:20 – 17:30 Table ronde finale avec Philippe Braud, Esteban Buch, Pascal Ory et discussion avec la salle.

Pot de clôture dans les locaux du CRAL au 96, bd. Raspail.

## **RÉSUMÉS DES COMMUNICATIONS**

**Esteban Buch (CRAL/EHESS) : *Musique d'Etat, musique de parti: à propos de la Marcha Peronista.***

La *Marcha Peronista*, créée à Buenos Aires en 1948, reste l'un des marqueurs identitaires les plus forts du mouvement qui depuis cette époque aura dominé, sous une forme ou sous une autre, l'histoire politique de l'Argentine. Juan Domingo Perón était alors au pouvoir depuis seulement deux ans, et le fait que cette création ait eu lieu au Teatro Colón, le « temple de l'oligarchie » investi pour l'occasion par un syndicat, résume la matrice contestataire d'où ce nouveau chant politique est issu. En même temps, il s'agissait clairement, déjà, d'une musique d'Etat, qui par la suite sera souvent utilisée dans les actes officiels en complément de l'hymne national. La marche elle-même, qui sur un ton épique déploie l'union du peuple avec son leader charismatique, met en scène cette tension constitutive d'une révolution institutionnalisée. En ce sens, elle est autant un symbole musical du péronisme, qu'un symptôme des paradoxes de sa politique symbolique.

**Igor Contreras Zubillaga (CRAL/EHESS) : *L'implantation de l'hymne national espagnol sous le franquisme : résistances, querelles et stratégies de diffusion.***

Dès le début la guerre civile qui avait suivi le soulèvement militaire du 18 juillet 1936 contre la République espagnole, le camp « nationaliste » commandé par le général Franco commence à instaurer et institutionnaliser les symboles de cette « Nouvelle Espagne » qui est en train de se forger et pour laquelle on se bat à mort sur les champs de bataille. La *Marcha Granadera*, érigée par décret le 28 février 1937 comme nouvel hymne national, est l'un de ces symboles. Son acceptation, cependant, est loin de faire l'unanimité, donnant lieu à des luttes internes au sein des différentes « familles » politiques qui constituent le dénommé *Movimiento Nacional*. Phalange, le parti d'obédience fascisante, par exemple, ne semble pas très favorable à voir leur hymne *Cara al Sol*, promu aussi en tant que « chant national » par le décret de février 1937, relégué à un second plan. Lors de cette communication nous examinerons ces réticences et tensions autour de l'hymne national récemment instauré ainsi que les stratégies mobilisées par l'État franquiste afin d'obtenir son implantation pendant les premières années du régime.

**Manuel Silva (INET-MD/Universidade Nova de Lisboa) : *L'Afrique et ses doubles: la musique de Joly Braga Santos et l'imaginaire colonialiste de l'État nouveau portugais.***

Dans cette communication nous proposerons une lecture analytique de quelques fragments de la partition symphonique et chorale écrite par le compositeur portugais Joly Braga Santos (1924-1988) pour le film *Chaimite*, qui a été récemment rendu accessible par le transfert des manuscrits de l'auteur à la Bibliothèque nationale du Portugal. *Chaimite*, réalisé en 1953 par Brum do Canto, qui raconte les opérations militaires entreprises à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle pour étouffer les révoltes indigènes au Mozambique, fut considéré par le régime dictatorial de Oliveira Salazar comme un « film exemplaire » pour son exaltation de l'épopée coloniale portugaise. Nous avons choisi d'analyser en particulier les séquences musicales qui convoquent des éléments du folklore musical africain, dans lesquelles Braga Santos utilise un langage « primitiviste » pour caractériser les populations noires et les opposer musicalement à la mission civilisatrice et à l'héroïsme des colons portugais. Puis, nous comparerons ces séquences avec le deuxième mouvement de sa 5<sup>ème</sup> symphonie, qui s'inspire lui aussi du folklore musical du sud du Mozambique. Composée en 1966 pour célébrer le 40<sup>ème</sup> anniversaire de la « Révolution Nationale », cette symphonie fut créée dans le contexte de la guerre coloniale menée par le régime dictatorial contre les mouvements de

libération africains, mais aussi après un voyage du compositeur au Mozambique, où il put découvrir diverses traditions musicales locales, notamment les orchestres de marimbas de la région de Zavala. À partir de la comparaison entre ces deux partitions, nous essayerons d'identifier quelques différences fondamentales entre les stratégies de composition développées par Braga Santos dans sa musique destinée au cinéma et celles de son écriture symphonique pour le concert, et de discuter les conséquences de ces stratégies dans la construction de différentes images musicales de l'Afrique, dans le contexte plus large de l'esthétique et des discours colonialistes produits par la dictature salazariste.

**Anaïs Fléchet** (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines) : ***Pra frente Brasil ! Les politiques musicales du régime civil-militaire brésilien (1964-1985).***

Le coup d'État militaire du 1er avril 1964 bouleversa durablement le paysage musical brésilien. Relativement épargnés durant les premières années du régime, les musiciens devinrent un symbole de l'opposition et une cible privilégiée des autorités dès la fin de la décennie. Censure, emprisonnement et exil rythmèrent la vie musicale brésilienne des années de plomb (1968-1974) et se prolongèrent bien au-delà jusqu'au vote de la loi d'amnistie pour les exilés politiques en 1978 et au retour à la démocratie en 1985. Toutefois, la répression ne constitua pas l'unique modalité d'intervention des militaires dans les affaires musicales. Les *samba-enredos* du carnaval et les hymnes des compétitions sportives internationales furent savamment orchestrés afin de promouvoir les thématiques du « Grand Brésil » – principal *leitmotiv* de la propagande gouvernementale. Par ailleurs, le régime développa une diplomatie culturelle résolument pragmatique qui n'hésita pas à s'appuyer sur les voix des musiciens en exil pour faire valoir les intérêts économiques et stratégiques du pays à l'étranger. Comment comprendre les variations et les nuances de ces politiques symboliques ? Tel est l'enjeu de cette communication qui explorera les partitions de l'identité brésilienne promues par le régime en insistant sur les discontinuités entre les échelles nationales (répression, mais aussi négociation et propagande) et internationales (diplomatie musicale).

**Louisa Martin-Chevalier** (Université Paris 8) : ***Le Proletkul't, l'« organisation intellectuelle du prolétariat » face au pouvoir soviétique.***

Issue des débats prérévolutionnaires (Bogdanov, *L'art et la classe ouvrière*), l'expression "Proletkul't" – en russe *culture prolétarienne* – devient le mot d'ordre et le titre d'un mouvement culturel très puissant au début de l'ère soviétique. Conçu comme l'organisation intellectuelle du prolétariat, il revendique son autonomie face au pouvoir et aux institutions culturelles. Porté par les utopies prolétariennes du communisme de guerre (1917-1921), il recrute de nombreux ouvriers, encourage les poètes-travailleurs, soutient journaux ouvriers et revues culturelles, publie des ouvrages de doctrine, et anime des cercles culturels dans l'ensemble de la Russie soviétique (théâtre, musique, arts plastiques, littérature). C'est dans le cadre d'un de ces studios artistiques que Léon Theremin invente le *Termenvox*, premier instrument électronique commercialisé au monde.

Très vite en compétition avec le Narkompros (Commissariat du peuple à l'Instruction), les membres du Proletkul't se heurtent à de violentes critiques ; « Lorsque l'on ne travaille pas avec les soviets, on s'en va et on travaille avec le Proletkul't » affirmait Nadejda Kroupskaïa, épouse de Lénine. Les débats idéologiques se cristallisent autour de la définition d'une « culture prolétarienne », et plus largement autour des notions de classe. L'organisation prolétarienne, forte de centaines de milliers d'adhésions, veut incarner une vision renouvelée du projet révolutionnaire soviétique, contestant ainsi la volonté de maîtrise de la sphère culturelle par le pouvoir gouvernant en place, le parti bolchevique. Lénine qui considère ces projets comme des avatars idéalistes de la "vantardise communiste", fait lui-même entendre officiellement son hostilité envers les thèses proletkul'tistes dès 1920. L'organisation de masse est alors contrainte de se soumettre aux décisions du Parti et devient un organisme auxiliaire sous la conduite du Narkompros.

Ainsi l'expérience du Proletkul't, devenu source d'opposition pour le pouvoir bolchevique, permet de comprendre les enjeux politiques et culturels du début de l'ère soviétique. Cette organisation culturelle d'envergure a incarné l'un des mouvements de lutte pour la promotion d'une révolution culturelle prolétarienne. Son échec théorique éclaire en partie l'échec politique : l'institution autonome est balayée par sa propre bureaucratisation en même temps que par la monopolisation de la théorie et de la politique par le parti. Cette bataille idéologique symbolique aura une influence durable sur le développement des institutions musicales et de la pensée esthétique soviétique.

**Didier Francfort** (Université Nancy 2) : *Musiques de divertissement et mobilisation dans le Bloc Soviétique post-stalinien.*

Entre les folklores instrumentalisés, les références académiques, la fascination pour les modes « capitalistes », la musique « légère » de danse, de films, de télévision a largement été diffusée par les médias officiels. Dans quelle mesure a-t-elle contribué au consensus ou constitué une forme de résistance ou de simple réticence aux dispositifs collectifs de mobilisation ?

**Panagiota Anagnostou** (LAM/IEP Bordeaux) : *La redécouverte de la musique populaire grecque (1960-1980) : revisiter le passé, comprendre le présent, rêver l'avenir.*

Pendant les années 1960 et 1970, une période marquée par la dictature des Colonels en Grèce, plusieurs acteurs (musiciens, producteurs, intellectuels, journalistes, étudiants), à travers des événements variés (disques, concerts, articles, livres), se penchent sur la musique populaire et revendiquent la reconnaissance du rebetiko et de ces créateurs. Des éléments musicaux auparavant critiqués pour leur « origine orientale », leur « manque de valeur esthétique » et leur « simplicité », et des paroles censurées dans le passé pour leur « indécence » sont désormais valorisés soit comme l'expression pure du « peuple simple », soit comme une forme de subversion, construisant ainsi une « tradition de rébellion », alors que le marché phonographique est oublié ou peu mentionné. Il sera alors possible de relever des ruptures, des continuités et des changements dans l'histoire musicale et par cela reconfigurer le passé et ses représentations, pour répondre aux besoins du présent. Cette communication espère éclairer l'expression du « politique par le bas » à travers des pratiques culturelles.

**Philippe Braud** (IEP, Paris) : *Pouvoirs de la musique au service du Pouvoir.*

Comment la musique s'intègre-t-elle dans des rituels de pouvoir ? Quelle est la spécificité de son efficacité par rapport à d'autres outils des dispositifs symboliques ? Existe-t-il des corrélations entre type de régime politique et type de registre musical ? Peut-on constater des évolutions historiques dans l'usage étatique de la musique ?

**Luis Velasco-Pufleau** (CRAL/EHESS) : *Musique, émotions et politique symbolique en démocratie : la naissance de la chanson humanitaire en France.*

Les chansons humanitaires sont nées par association aux campagnes de communication des organisations humanitaires à partir de la famine provoquée par la guerre civile éthiopienne en 1983-1984, au moment où l'action humanitaire est montrée comme une preuve de la supposée supériorité morale du « monde libre ». En effet, depuis « Chanson pour l'Éthiopie » (Chanteurs sans frontières) en 1985, jusqu'à « Des ricochets » (Paris-Africa / UNICEF) en 2011, la plupart des actions humanitaires françaises faisant suite à des catastrophes naturelles ont été accompagnées de chansons qui ont rempli une fonction de légitimation en mobilisant émotionnellement et financièrement la population du pays. Envisageant la politique symbolique comme un dispositif

visant la légitimation ou la contestation de l'ordre social, cette communication constitue une réflexion sur le rôle des pratiques musicales dans la mobilisation des émotions à des fins de légitimation politique en démocratie.

**Marco Martiniello (Université de Liège) : *Rap, anti-racisme et identités locales en région liégeoise.***

Les questions de la participation et de la représentation politiques des minorités ethniques et raciales, qu'elle soient issues de l'immigration ou pas, font depuis quelques années l'objet de débats publics et médiatiques importants. Il est utile d'examiner en quoi les arts, en général, la musique, en particulier permettent dans certaines conditions spatio-temporelles à une partie des minorités d'exprimer des positions politiques et de se mobiliser politiquement. Par ailleurs, seule une approche transdisciplinaire (sociologie, science politique, « études culturelles », géographie, études urbaines, anthropologie, voire ethnomusicologie) permet d'examiner de manière pertinente l'importance des arts populaires comme moyen d'expression politique pour les minorités ethniques et raciales.

La conférence se compose de trois parties. La première partie présente une discussion générale sur les liens entre la musique, les musiciens et la politique. La seconde partie propose un cadre théorique permettant de rendre compte de la pertinence des musiciens et de la musique pour l'expression et la mobilisation politiques des minorités ethniques. La troisième partie confronte ce cadre théorique aux données empiriques récoltées sur deux différents terrains de la région ouvrière de Liège (Belgique liégeoise). Le premier concerne les ultra-inferno, les supporters du club de football le Standard de Liège qui défend des valeurs anti-racistes et anti-fascistes notamment à travers un clip rap produit à l'occasion de leur quinzième anniversaire. Le second présente le travail du groupe de rap du quartier de La Préalles (Herstal, Liège) les OHK (Organisation Hors du Kommun) qui est fortement engagé dans la politique locale sur la base des mêmes valeurs.

**Armelle Gaulier (LAM/IEP Bordeaux) : *La musique du groupe Zebda entre revendication identitaire et résistance symbolique.***

Né dans la cité des Izards à Toulouse au début des années 80 pour le besoin d'un film, le groupe Zebda ne s'est jamais vraiment arrêté depuis. Emmené par trois chanteurs dits « issus de l'immigration » kabyle algérienne et par quatre musiciens dits « français de souche », le groupe propose une musique caractérisée comme inclassable par la presse des années 80 à aujourd'hui. Se revendiquant de la ville de Toulouse, mais aussi d'un héritage culturel kabyle algérien de leurs parents et d'une culture beur née en France dans les années 80, le groupe joue musicalement tour à tour de ces identifications. Dans cette présentation, il sera question d'interroger le pouvoir symbolique de la musique du groupe Zebda en caractérisant l'expression musicale de ces trois composantes identitaires. Cela nous conduira à dresser les contours d'une stratégie de « résistance » par la musique.

**Maëline Le Lay (LAM/CNRS) : *La politique de l'« authenticité » dans les arts de la scène au Katanga (République démocratique du Congo).***

En 1971 en République démocratique du Congo, pays qui venait d'être re-baptisé « Zaïre » par son président dictateur, Mobutu Sese Seko Kuku Ngbendu wa Za Banga, est officiellement instituée la politique de l'Authenticité qui caractérisera la production culturelle congolaise des décennies durant. À cette époque, la Troupe Théâtrale Mufwankolo (du nom de son fondateur, Papa Mufwankolo) avait gagné les faveurs de Mobutu. Outre les différents spectacles qu'elle donnait à l'occasion de manifestations d'« animation politique » à la gloire du « président-fondateur de la Nation », la troupe dominait surtout l'espace télévisuel. Elle jouait un feuilleton dont les épisodes étaient diffusés

chaque semaine sur la chaîne nationale et qui s'intitulait « Zaïre ya kesho » (le Zaïre de demain). Le générique de ce feuilleton était assuré par Jean Bosco Mwenda, célèbre musicien du Katanga de la génération dite « des griots » qui émergea en même temps que la Troupe Théâtrale Mufwankolo à la veille de l'indépendance du pays. La chanson qui ouvrait et clôturait les épisodes du feuilleton, « Bibi Veronika » (Chérie Véronique), m'apparaît comme un paradigme du discours de l'authenticité mobutienne, chantant les valeurs ancestrales du village et l'assimilation de l'urbanisation à la perte morale.

Une quarantaine d'années plus tard, la Troupe Théâtrale Mufwankolo inaugure son retour à l'écran par un nouveau feuilleton introduit par une chanson de l'un de ses membres qui mène en parallèle une carrière musicale en solo, Sando Marteau. Près de vingt ans après la chute de Mobutu, il est frappant de constater que cette chanson, intitulée « Mama wa Afrika » (Mère de l'Afrique) a recours aux mêmes topoï exaltés par les chantres de l'authenticité.

**Sophie Moulard (LAM/CNRS) : « *Les langues se délient* » : les artistes togolais et l'expression d'un discours libertaire depuis les années 2005.**

Après une période de régime autoritaire longue d'une quarantaine d'années, la parole semble se libérer progressivement au Togo, depuis que le fils de Gnassingbé Eyadema, Faure Gnassingbé, a pris la place du père au terme d'élections dont les résultats sont pourtant contestés. Les intellectuels, journalistes et artistes togolais, jusqu'alors accablés par une censure féroce, voient l'étai se desserrer quelque peu, rendant possible une certaine expression de la contestation politique et de la critique sociale. Des écrivains, conteurs ou musiciens énoncent un discours pamphlétaire à l'égard du pouvoir. Parmi ces musiciens, on compte notamment des artistes de reggae et de rap particulièrement virulents, dont la parole circule désormais sur tout le continent : parmi eux, *Ras Ly*, *Ahmed Jah Cissé* ou *Elom 20ce*, auquel je m'intéresserai particulièrement ; certains participent en outre au Collectif « Sauvons le Togo », rassemblant des partis d'opposition et des organisations de la société civile. Le théâtre et le conte pour leur part proposent des mises en scène plus polémiques, faisant appel aux registres de la satire et de la dérision, ou utilisant le principe du « théâtre-forum ». Plusieurs centres culturels (*Mytro Nunya*, *Denygba*) jouent un rôle de premier plan dans cette tentative d'ouverture. Mais quelles sont les limites imposées aux artistes, que cela soit par le biais de la censure ou de la cooptation ? L'armée, le gouvernement et les élites religieuses constituent un pouvoir dont le maillage représente une entrave bien réelle à la libre expression, problème sur lequel nous tenterons d'apporter un éclairage précis.

Cette présentation est fondée sur un premier terrain ethnographique au Togo réalisé en Octobre et Novembre 2012, auprès d'artistes implantés à Lomé.

**Pascal Ory (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) : *L'emblématique sonore. Contribution à l'histoire des politiques symboliques.***

L'histoire des politiques symboliques est conduite à distinguer trois grands types d'instrumentation : l'emblématique, le monumental et le rituel. Au sein du premier l'emblématique visuelle a plus mobilisé les chercheurs que l'emblématique sonore. L'hymne identitaire est la forme la plus commune – et la plus efficace – de cette dernière, mais elle ne doit pas faire oublier le rôle joué par le slogan et la devise. On ébauchera ici une lecture fonctionnelle de l'hymne politique et, de manière très provisoire, une typologie des familles d'hymnes.