



HAL
open science

Réflexions sur les rapports entre musique et propagande

Luis Velasco-Pufleau

► **To cite this version:**

Luis Velasco-Pufleau. Réflexions sur les rapports entre musique et propagande. Massimiliano Sala. Music and Propaganda in the Short Twentieth Century, Brepols, pp.3-15, 2014, 978-2-503-55246-0. hal-01773425

HAL Id: hal-01773425

<https://hal.science/hal-01773425>

Submitted on 24 Apr 2018

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

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

MUSIC AND PROPAGANDA
IN THE SHORT TWENTIETH CENTURY

EDITED BY
MASSIMILIANO SALA



BREPOLS
TURNHOUT
MMXIV

© BREPOL.S 2014

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher.

D/2014/0095/81

ISBN 978-2-503-55246-0

Printed in Italy

CONTENTS

PREFACE	ix
---------	----

OVERVIEW

LUIS VELASCO PUFLEAU	
Réflexions sur les rapports entre musique et propagande	3

WESTERN EUROPE

ERIK LEVI	
Appeasing Hitler? Anglo-German Music Relations, 1933-1939	19

WILL STUDDERT	
‘Happy Hour in the Afternoon’ and ‘Station Debunk’: Two Nazi Jazz Projects of World War II	37

LAURIE RUTH SEMMES	
Frank Capra’s <i>Job in Germany</i> : Evoking Cautious Suspicion through German Musical Reassurance	57

LINDSAY J. HANSEN	
Singing the Right Message: Song and Controversy in East Germany	69

EASTERN EUROPE

ANDRZEJ TUCHOWSKI	
The Totalitarian Rhetoric of ‘Struggle’: March Rhythms in the Service of Propaganda and Ideological Indoctrination in Poland under Stalinist Dictatorship (1949-1956)	81

HANA ŠIŠKOVÁ	
Music as a Carrier of Ideas: The Example of Postwar Polish Music	101

LOUISA MARTIN-CHEVALIER		
	Celebrating the October Revolution in Music: A Political Event?	111
SANJA MAJER-BOBETKO		
	Music Historiography and Propaganda in the First Half of the 20 th Century: The Croatian Example	123
LADA DURAKOVIĆ		
	Musica e propaganda politica: il ruolo e la retorica della stampa quotidiana nella vita musicale di Pola e dell'Istria nel periodo tra le due guerre mondiali (1926-1943)	131
VALENTINA RADOMAN		
	Music and Propaganda after World War II: Example of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia	145
VESNA MIKIĆ		
	Mass Song as a Key Product of Yugoslav Music Propaganda	153
SOUTHERN EUROPE		
DANIELA GANGALE		
	Propaganda di sinistra: l'esperienza di 'Cantacronache' (1958-1962)	165
PAULO FERREIRA DE CASTRO		
	«Aber gewisse Dinge stehen gar nicht drin» («But Certain Things Aren't at All There»): On a German Conductor, a Portuguese Symphony, and the Elephant in the Room	175
HELENA MARINHO		
	Composing for Dance during the <i>Estado Novo</i> Dictatorship: A Case Study	191
GEMMA PÉREZ ZALDUONDO – MARÍA ISABEL CABRERA GARCÍA		
	Voices, Strategies and Practices of Propaganda: Music and Artistic Culture at the Service of the State during Francoism	207

JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN	
De Don Quijote a Dulcinea: Dimensión política de las adaptaciones musicales cervantinas en el primer franquismo (1939-1950)	225
BEATRIZ MARTÍNEZ DEL FRESNO	
Las armas de Terpsícore en la recuperación diplomática del franquismo. Coros y Danzas de España en la Argentina de Perón (1948)	243
FRANCISCO JOSÉ FERNÁNDEZ VICEDO	
La música española en los años cincuenta: el Premio de Composición ‘Samuel Ros’ como reflejo de las políticas del régimen franquista y la transición hacia las nuevas estéticas compositivas	265
BELÉN PÉREZ CASTILLO	
‘Problematized’ Music. Notes on the Reception of ‘Avant-garde’ Symphonic Music during the Franco Years (1952-1969)	289
GERMÁN GAN QUESADA	
<i>To Win Freedom...</i> Musical Composition and Political Commitment in Spain during the Last Years of Francoism (1969-1975)	317
PEDRO ORDÓÑEZ ESLAVA	
<i>Mundo y formas del cante flamenco</i> cincuenta años después: identidades del flamenco en el último franquismo	331
SOUTH AFRICA	
CHARLA SCHUTTE	
«Lieder sind Brüder der Revolution»: An Ideology-Critical Approach to the Use of Song as a Vehicle for Propaganda	353
ANNEMIE STIMIE	
Songs, Singing and Spaces in South Africa: Afrikaans Folk Songs in Nationalist Publications	375

OVERSEAS

HARRY VANDERVLIST	
«Shostakovich, Jump through the Window!»: Dmitry Shostakovich and the Opening of the Cold War Propaganda Battle in <i>Time</i> and <i>Life</i> Magazines	393
PAUL CHRISTIANSEN	
«Finish It — Whatever It Takes»: Musical Propaganda in Political Ads from Bush's 2004 U.S. Presidential Campaign	405
BELÉN VEGA PICHACO	
Re-(nova)volu-tion: The Members of the Grupo de Renovación Musical before the Cuban Revolution and afterwards	413
MARITA FORNARO BORDOLLI	
Music and Propaganda: Contexts and Repertoires in the Second Half of the 20 th Century in Uruguay	429
BIOGRAPHIES	449
INDEX OF NAMES	455

RÉFLEXIONS SUR LES RAPPORTS ENTRE MUSIQUE ET PROPAGANDE¹

Luis Velasco Puyfleur
(SALZBOURG – PARIS)

D'UNE FAÇON GÉNÉRALE, le concept de propagande est employé indifféremment pour désigner une méthode aussi bien que l'objet symbolique mobilisé par cette méthode. C'est ainsi que certaines œuvres musicales — mais aussi des œuvres d'art en général — peuvent être considérées comme de la *propagande* si la personne qui en juge ainsi insiste sur l'idéologie implicite dans celles-ci ou sur les intentions mobilisées dans leur contexte de production et de réception afin d'orienter l'opinion d'un groupe d'individus ou de provoquer une action. Pourtant, la propagande constitue également une méthode particulière de communication qui implique non seulement la mobilisation d'objets mais aussi de discours, de lieux, de gestes et de rituels. Ainsi, de quelle sorte sont les rapports qu'entretiennent les méthodes de propagande et les objets symboliques, tout particulièrement les œuvres et les pratiques musicales? Est-il possible d'analyser ou de définir quelles seraient les caractéristiques des œuvres destinées à la propagande? La polysémie des œuvres musicales ne constitue-t-elle pas un problème de taille pour une analyse univoque de leur utilisation à des fins de propagande? Ces questions se trouvent à la base des réflexions développées dans cet article.

Dans un premier temps, je m'efforcerai de donner une définition opératoire du concept de propagande, l'analysant comme un type particulier de dispositif de politique symbolique afin de mieux souligner ses spécificités en tant que stratégie de domination². Mon analyse prendra comme point d'appui les réflexions de Max Weber, Philippe Braud,

¹. Les recherches menant aux présents résultats ont bénéficié d'un soutien financier de l'EHESS dans le cadre du projet de recherche *Création musicale, censure et politique symbolique dans les régimes autoritaires et totalitaires*.

². Cette approche est complémentaire de celles développées à partir de la philosophie du langage (en particulier de la *speech act theory*) ou de la philosophie morale, basées notamment sur la dimension sémantique du message mobilisé par la propagande — voir par exemple le cadre théorique proposé par Ross, Sheryl Tuttle. 'The Propaganda Power of Protest Songs: The Case of Madison's Solidarity Sing-Along', in: *Contemporary Aesthetics*, vol. XI (2013), <<http://www.contempaesthetics.org>>.

Paul Ricœur et Jacques Ellul en ce qui concerne la politique symbolique et la propagande ainsi que celles de Jacques Rancière et de Jerrold Levinson pour l'analyse contextuelle et politique des œuvres musicales. Ensuite, j'examinerai l'utilisation des chansons humanitaires au sein de dispositifs de politique symbolique en démocratie, montrant par leur contextualisation les conditions et les limites de leur mobilisation. Je montrerai comment, par la mobilisation de certaines émotions et par le renforcement d'un imaginaire néocolonial qui prive les victimes de toute individualité, les chansons humanitaires ont contribué à la dépolitisation de certains enjeux de l'action humanitaire contemporaine³. Je terminerai avec une réflexion sur la contradiction entre la polysémie propre aux œuvres musicales et la construction fictionnelle de la réalité opérée par la propagande afin de délimiter son cadre d'action et de souligner l'irréductibilité de la portée politique de la musique à son utilisation dans des dispositifs de propagande.

LA PROPAGANDE EN TANT QUE DISPOSITIF DE POLITIQUE SYMBOLIQUE

La notion de propagande est extrêmement vaste et problématique. Elle a été utilisée dans de nombreuses acceptions et dans des contextes différents, jouissant aujourd'hui d'une connotation péjorative ou étant réservée la plupart du temps à la description des mécanismes persuasifs de régimes autoritaires ou totalitaires. L'origine du mot *propagande* se trouve au xvii^e siècle, sous le règne du pape Grégoire xv avec l'institutionnalisation en 1622 de la Sacra Congregatio de Propaganda Fide (Sainte Congrégation pour la propagation de la Foi), qui a pour mission la reconquête des fidèles et la diffusion de la doctrine catholique dans le monde. À partir de la Première Guerre mondiale, le mot *propagande* est institutionnalisé par les gouvernements des États-Unis et de la plupart des pays d'Europe, créant des ministères pour contrôler et orienter l'information afin de soutenir et de légitimer l'effort guerrier: du Committee on Public Information [Creel Committee] aux États-Unis (1917) au Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda en Allemagne (1933), en passant par le Ministry of Information en Grande Bretagne (1918), le Commissariat général de la Propagande en France (1918) et le Otdel agitatsii i propagandy en URSS (1920). Il est possible de remarquer que le développement des méthodes modernes de propagande à partir de la Première guerre mondiale n'est pas mené exclusivement par des régimes autoritaires mais aussi par des démocraties libérales, qui ont continué à les utiliser tout au long du xx^e siècle pour la légitimation de leur pouvoir. Comme l'affirme Jacques Ellul, «tout État moderne suppose l'existence d'un ministère de la Propagande, quel que

³. Cette analyse reprend des idées développées précédemment dans VELASCO PUFLEAU, Luis. 'Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la Guerre froide', in: *Relations Internationales*, n° 4/156 (2013), pp. 109-123.

soit le nom qu'on lui attribue»⁴. La propagande moderne s'est donc développée en temps de guerre pour légitimer l'effort militaire puis elle est utilisée en temps de paix pour gouverner et imposer un certain ordre social.

La propagande peut être considérée comme une stratégie de légitimation qui a pour objectif faire adhérer et d'influencer un groupe de personnes précis. Jacques Ellul la définit comme «l'ensemble des méthodes utilisées par un groupe organisé en vue de faire participer activement ou passivement à son action, une masse d'individus psychologiquement unifiés par des manipulations psychologiques et encadrés dans une organisation»⁵. Selon cet auteur, la propagande fournit à l'homme «à la fois un système global d'explication du monde et des motifs immédiats d'action», organisant un «mythe qui essaie de saisir la totalité de la personne»⁶. Ainsi, le but de la propagande moderne «n'est plus de modifier des idées, mais de provoquer une action. [...] Ce n'est plus de transformer une opinion, mais d'obtenir une croyance active et mythique»⁷. Cette définition peut être utile pour réfléchir à l'utilisation d'objets symboliques à des fins de propagande. Cependant, Ellul élargit cette définition à la quasi totalité des rapports sociaux impliquant une relation de pouvoir quand il parle de *propagande sociologique*: «l'ensemble des manifestations par lesquelles une société tente d'intégrer en elle le maximum d'individus, d'unifier les comportements de ses membres selon un modèle, de diffuser son style de vie à l'extérieur d'elle-même et par là de s'imposer à d'autres groupes»⁸. Cette définition devient problématique pour l'analyse du déploiement de méthodes de propagande car elle peut être appliquée à un grand nombre d'institutions ou de domaines sociaux allant du système scolaire aux activités économiques, en passant par le sport et les institutions judiciaires.

À mon sens, la propagande doit être pensée comme un *dispositif*⁹ qui implique une ou plusieurs stratégies de domination, dans le sens donné à celle-ci par Max Weber, qui viserait non seulement à influencer mais aussi à provoquer l'identification et l'adhésion consciente des individus à un pouvoir perçu comme légitime. Cette adhésion se base pour Weber dans les croyances partagées qui peuvent avoir un caractère rationnel (domination légale),

⁴. ELLUL, Jacques. *Propagandes*, Paris, Economica, 1990 (Classiques des sciences sociales), pp. 31-32.

⁵. *Ibidem*, p. 75.

⁶. *Ibidem*, p. 22.

⁷. *Ibidem*, pp. 36-37.

⁸. *Ibidem*, p. 76.

⁹. Michel Foucault définit le dispositif comme «un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref: du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments»; voir FOUCAULT, Michel. 'Le jeu de Michel Foucault', in: ID. *Dits et écrits 1954-1988*, Daniel Defert et François Ewald éd., avec la collaboration de Jacques Lagrange, 2 vol., Paris, Gallimard, 2001 (Quarto), vol. II: 1976-1988, pp. 298-329.

traditionnel (domination traditionnelle) ou charismatique (domination charismatique)¹⁰. Ces croyances font partie cependant d'une idéologie, entendue ici comme un «système de représentations (idées, images, sentiments, opinions, croyances) tenues pour vraies par un agent dans la mesure où elles lui permettent de donner sens et valeur à ses pratiques et à la réalité qui l'entoure»¹¹. Le rôle de l'idéologie comme force de légitimation est central parce que, comme le remarque Paul Ricœur, «il n'existe pas de système absolument rationnel de légitimité»¹². En effet, «la structure même de légitimation implique le rôle nécessaire de l'idéologie. L'idéologie doit brider les tensions qui caractérisent le procès de légitimation, c'est-à-dire les tensions entre la prétention à la légitimité revendiquée par le pouvoir et la croyance dans cette légitimité que proposent les citoyens»¹³. L'efficacité de la propagande résiderait donc dans sa capacité à imposer comme légitimes des croyances (conscientes ou inconscientes) fondées sur une idéologie afin de provoquer une action dans un contexte déterminé.

Dans les cas spécifiques où la propagande mobilise notamment des objets symboliques, elle peut être considérée comme un dispositif particulier de politique symbolique: «un ensemble de stratégies hétérogènes, impliquant la production d'objets symboliques et leur mobilisation dans des relations de pouvoir, mises en œuvre par des acteurs et des institutions qui visent la légitimation ou la contestation d'un ordre social»¹⁴. C'est cette définition que je retiendrai pour penser la mobilisation des œuvres musicales à des fins de propagande, insistant toutefois sur l'importance de leur contextualisation esthétique et historique au sein de dispositifs spécifiques.

RAPPORTS AMBIGUS ENTRE MUSIQUE ET PROPAGANDE

Considérer la propagande comme un dispositif implique en même temps la prise en compte de la polysémie de la musique et des œuvres d'art ainsi que de leur continuelle re-signification en fonction des contextes de réception et de légitimation. La même œuvre musicale peut être investie de plusieurs significations en fonction des rituels politiques au

¹⁰. WEBER, Max. *Économie et société*, (1956), trad. de l'allemand par Julien Freund, Pierre Kamnitzer, Pierre Bertrand et al., Jacques Chavy et Eric de Dampierre éd., 2 vol., Paris, Pocket, 1995 (Agora, Les Classiques, 171-172), vol. 1, pp. 289-336.

¹¹. ACCARDO, Alain. *Introduction à une sociologie critique*, 3^e édition revue et actualisée, Marseille, Agone, 2006 (Éléments), p. 21.

¹². RICŒUR, Paul. *L'idéologie et l'utopie*, trad. de l'américain par Myriam Revault d'Allones et Joël Roman, Paris, Le Seuil, 1997 (La couleur des idées), p. 32.

¹³. *Ibidem*, p. 33.

¹⁴. VELASCO PUFLEAU, Luis. 'Autoritarisme, politique symbolique et création musicale. Stratégies de légitimation symbolique dans le Mexique postrévolutionnaire et le Nigeria postcolonial', in: *Revue internationale de politique comparée*, XIX/4 (2012), p. 15.

sein desquels elle est mobilisée, du contexte historique de sa création et de sa réception ainsi que des discours esthétiques ou idéologiques portés sur elle. En effet, la mobilisation et la réception des œuvres musicales au sein de dispositifs de propagande ne sont jamais linéaires et univoques. Leur efficacité et la possibilité même de leur mobilisation dépendent d'une grande variété de facteurs historiques, esthétiques et sociologiques. Comme l'affirme Jerrold Levinson, les œuvres d'art sont étroitement liées «à l'histoire de leur production, aux contextes artistiques dans lesquels elles voient le jour, ainsi qu'aux intentions de leurs auteurs»¹⁵.

Cette conception s'oppose à une vision des rapports entre les œuvres d'art et la propagande fondée sur la tradition mimétique platonicienne, et plus particulièrement sur ce que Jacques Rancière appelle le modèle pédagogique de l'efficacité de l'art. En effet, selon ce modèle, la tradition mimétique supposerait «une relation de continuité entre les formes sensibles de la production artistique et les formes sensibles selon lesquelles les sentiments et pensées de ceux et celles qui les reçoivent se trouvent affectés»¹⁶. Ainsi, les objets et les représentations artistiques seraient «les signes sensibles d'un certain état, disposés par la volonté d'un auteur». Du fait que «reconnaître ces signes, c'est s'engager dans une certaine lecture de notre monde», il s'ensuivrait que «cette lecture engendre un sentiment de proximité ou de distance qui nous pousse à intervenir dans la situation ainsi signifiée, de la manière qui est souhaitée par l'auteur»¹⁷. Ce modèle, dont l'«efficacité» est difficilement objectivable, ne serait pas seulement à la base d'un art de propagande mais aussi, comme le remarque Rancière, d'un certain art politique qui prétendrait contester l'ordre économique et social contemporain: les images et les sons agiraient directement sur les individus, parfois à leur insu, par ce qu'ils montrent, désignent ou font désirer afin d'orienter aussi bien leurs pensées que leurs actions¹⁸.

Au contraire, dans la conception contextualiste que je défends ici¹⁹, la dimension symbolique des œuvres et des pratiques musicales peut reposer sur un texte ou être intrinsèque à son matériau, à sa forme ou à son langage musical en fonction des conventions esthétiques ou des traditions artistiques. Mais le plus souvent, la signification que le pouvoir octroie aux œuvres — nationaliste, nazie, antifasciste, anticomuniste, etc. — est extérieure au matériau musical ou au langage musical, elle est investie par les acteurs en

¹⁵. LEVINSON, Jerrold. *L'art, la musique, l'histoire*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Cometti & Roger Pouivet, Combas, L'éclat, 1998, p. 7.

¹⁶. RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 58.

¹⁷. *Ibidem*, p. 59.

¹⁸. Pour d'exemples divers de cette problématique voir CLARK, Toby. *Art and Propaganda in the Twentieth Century*, Londres, Calmann and King, 1997 (The Everyman art library).

¹⁹. Jerrold Levinson définit le contextualisme esthétique comme «la thèse selon laquelle les œuvres d'art sont, du point de vue ontologique, épistémologique et de la critique, liées à leur contexte de création et de projection»; LEVINSON, Jerrold. 'Contextualisme esthétique', in: *Philosophiques*, XXXII/1 (2005), pp. 125-133.

fonction des contextes de représentation (*performance contexts*)²⁰. Comme l'affirme Philippe Braud à propos des objets symboliques, cette signification doit être «construite par un travail continu de régulation et d'enrichissement du sens, mené au sein d'un groupe par des autorités perçues comme légitimes»²¹. Cela ne signifie pas que la musique ne porte pas en elle des significations propres en fonction de ses caractéristiques esthétiques²², mais plutôt que les mêmes œuvres peuvent être investies par des catégories et des discours divers, voir contradictoires²³. Toute propagande implique ainsi une censure afin de définir ce qui est légitime et ce qui ne l'est pas, malgré le fait que cette censure sur des critères esthétiques puisse être le plus souvent aussi problématique que paradoxale²⁴.

Enfin, l'utilisation des œuvres musicales est privilégiée au sein des dispositifs de politique symbolique notamment par leur capacité à fédérer des émotions au sein des rituels politiques ou médiatiques. La question de la maîtrise de la polysémie des œuvres musicales et de l'encadrement de leur réception afin d'éviter la réappropriation ou le détournement de celles-ci par des acteurs divers est fondamentale pour tout pouvoir qui utilise ces œuvres à des fins de légitimation. Dans l'exemple que je développerai ensuite, les chansons humanitaires sont déployées au sein des dispositifs de légitimation complexes qui imposent une vision morale du monde, dans lesquels la mobilisation émotionnelle occupe une place centrale aussi bien dans les textes et les structures formelles des chansons que dans les rituels médiatiques où elles sont utilisées. Les chansons humanitaires renforcent l'apolitisme supposé

²⁰. Voir sur ce sujet la distinction faite par Theodore Gracyk entre les propriétés sémantiques des chansons et leur réinvestissement pragmatique en fonction des contextes de représentation; GRACYK, Theodore. 'Meanings of Songs and Meanings of Songs Performances', in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LXXI/1 (2013), pp. 23-33.

²¹. BRAUD, Philippe. *Sociologie politique*, Paris, LGDJ, 2008 (Manuel), p. 53.

²². Voir sur ce sujet DARSEL, Sandrine. *De la musique aux émotions. Une exploration philosophique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009 (Collection Aesthetica).

²³. L'exemple de la chanson *Lili Marleen*, chantée durant la Deuxième Guerre mondiale avec de légères variations dans les paroles aussi bien par les troupes nazies qu'alliées, est édifiant sur la capacité des différents acteurs du conflit à s'approprier des œuvres musicales et sur la difficulté des autorités politiques à anticiper et à maîtriser ces dynamiques (sur ce sujet voir SALA ROSE, Rosa. «*Lili Marleen*»: *Canción de amor y muerte*, Barcelone, Global Rhythm Press, 2008 [Bioritmos]; ainsi que BAUDE, Christina. 'Between the Lines. «Lili Marlene», Sexuality, and the Desert War', in: *Music, Politics and Violence*, Susan Fast et Kip Pegley éd., Middletown (CT), Westleyan University Press, 2012 [Music/Culture], pp. 83-103).

²⁴. Par exemple, voir l'incohérence des critères esthétiques de la censure nazie lors de l'exposition *Entartete Musik*, organisée à Düsseldorf en mai 1938 dans le cadre du 1^{er} Congrès de la Musique du Reich, où sont exposés des œuvres de Webern, Stravinsky, Mendelssohn, Mahler, Bartók, Milhaud ou du compositeur allemand Hermann Reutter — ce dernier pourtant proche du régime. Sur ce sujet voir DU CLOSEL, Amaury. *Les voix étouffées du III^e Reich: «Entartete Musik»*, Arles, Actes Sud, 2005 (Musique); ainsi que SCHNAPPER, Laure. 'Qu'est-ce que la musique "dégénérée"?', in: *Résistances et utopies sonores: musique et politique au XX^e siècle*, actes du colloque tenu à l'École normale supérieure de Paris le 13 janvier 2004, organisé par le Centre de documentation de la musique contemporaine, Laurent Feneyrou éd., Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2005, pp. 27-37.

des acteurs de l'action humanitaire et de ses conséquences à moyen et long terme, rendant difficile une critique politique frontale de ces dispositifs — d'autant plus que cette critique impliquerait un débat que l'urgence intrinsèque de l'action humanitaire ne permet pas.

MUSIQUE ET PROPAGANDE EN DEMOCRATIE: LE CAS DE LA CHANSON HUMANITAIRE

À partir de la famine provoquée par la guerre civile éthiopienne entre 1983 et 1985, au moment où l'humanitaire est montré comme une preuve de la supposée supériorité morale de l'*Occident*, des chansons jouent un rôle important dans la légitimation symbolique de l'action humanitaire et de la vision du monde qu'elle promue²⁵. Ces chansons font partie de dispositifs de politique symbolique, déployés à des fins de propagande, d'autant plus efficaces qu'ils semblent anodins et inoffensifs, plein de bons sentiments envers des victimes en danger de mort.

Dès la fin de 1984 des musiciens et des personnes issues du monde de la télévision et du cinéma lancent plusieurs initiatives médiatisées par les grandes chaînes de télévision nationales. Parmi les premiers, le chanteur Bob Geldof forme en Grande Bretagne le collectif Band Aid et enregistre en novembre 1984 la chanson *Do they know it's Christmas?*, avec, entre autres, les chanteurs Bono, Phil Collins et Sting. Il organise en juillet 1985 le Live Aid, deux concerts simultanés à Londres (Wembley Stadium) et à Philadelphie (JFK Stadium), retransmis en direct par la radio et la télévision, et réunissant selon les organisateurs environ 1,5 milliard de spectateurs, essentiellement en Europe et en Amérique du Nord. Au total, entre 1985 et 1991, le projet draine au moins 144 millions de dollars, gérés par le Band Aid Charitable Trust²⁶. Aux États Unis, des musiciens forment le collectif USA for Africa et enregistrent la chanson *We are the world*, qui rencontre rapidement un grand succès. Parmi ces musiciens se trouvent Michael Jackson, Tina Turner, Lionel Ritchie, Ray Charles, Stevie Wonder et Bob Dylan; ils vendent environ 7 millions d'exemplaires et récoltent plus de 60 millions de dollars²⁷.

²⁵. Le concert organisé notamment par George Harrison en 1971 au Madison Square Garden de New York pour aider les victimes civiles du conflit armé au Bangladesh constitue un précédent de cette légitimation.

²⁶. D'autres sources parlent de 225 millions de dollars (REY, Bénédicte. 'Band Aid, une vague de solidarité inégalée qui a servi d'"impulsion"', in: *AFP Infos Mondiales*, jeudi 26 novembre 2009). Toutefois, la somme exacte des fonds récoltés à ce jour est invérifiable, le Band Aid Charitable Trust donnant le chiffre de 144 millions pour la période 1985-1991 <<http://www.live8live.com/docs/bat-withlovefrombandaid%20.pdf>> (consulté le 20 février 2014). Des détails complémentaires sur la répartition des sommes récoltées par les ventes des DVD et des CD du Band Aid et du Band Aid 20 sont donnés par la BBC <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4055325.stm>> (consulté le 20 février 2014).

²⁷. <http://www.usaforafrica.org/We_Are_the_World/introduction.html> (consulté le 20 février 2014).

En France, le chanteur Manu Dibango réunit des musiciens africains dès la fin de 1984 pour enregistrer leur *Tam Tam pour l'Éthiopie*. Puis, sous l'impulsion de Renaud et de Valérie Lagrange, se forme début 1985 l'association Chanteurs sans frontières dont l'objet est «l'aide aux victimes de la famine dans toute partie du monde, sans restriction, en dehors de toute considération quelconque d'ordre politique ou social, ceci dans un but exclusivement d'assistance et de bienfaisance»²⁸. Ils enregistrent la *Chanson pour l'Éthiopie*, qui remporte un grand succès commercial et verse la quasi-totalité des fonds récoltés — plus de 1,7 millions d'exemplaires vendus²⁹, environ 23 millions de francs (plus de 3 millions d'euros) — à Médecins sans frontières (MSF) pour faire face à l'urgence humanitaire en Éthiopie.

Les chansons humanitaires et leurs vidéoclips sont forcément accompagnés de discours (construction des figures de victimes), d'injonctions morales (nécessité de sauver les victimes) et de rituels médiatisés (concerts, apparitions des artistes dans des journaux télévisés, etc.)³⁰. C'est l'ensemble de ces stratégies, discours, objets et rituels qui constituent le dispositif musical humanitaire, remarquable exemple de politique symbolique en démocratie. L'un des fondements de ces dispositifs est l'élaboration médiatique d'une fiction selon laquelle ils seraient spontanés, urgents, désintéressés et gratuits de la part des participants. Cette fiction est mise en scène par l'ensemble des discours des artistes et des médias, ainsi que par les textes des chansons et l'action des artistes montrée dans les vidéoclips³¹. D'ailleurs, quel que soit le contexte géopolitique, toutes les chansons humanitaires montrent des hommes et des femmes avec des casques sur les oreilles, pressés par l'urgence humanitaire, chantant devant les micros d'un studio d'enregistrement afin de récolter des fonds pour secourir les victimes. Les discours médiatisés sont également les mêmes: devant l'insupportable souffrance des victimes, nous avons eu l'idée de faire une chanson pour eux, pour les enfants de... Ainsi, les chansons humanitaires peuvent être considérées comme des hymnes médiatiques des démocraties libérales, destinés à fédérer des communautés morales aussi éphémères qu'impuissantes, au moment où l'humanitaire remplace les idéologies politiques du vingtième siècle.

Dans la plupart des discours médiatiques, les acteurs des chansons humanitaires évacuent les questions diplomatiques et stratégiques de leur action, créant une impression d'action fraternelle qui, dans de nombreux cas, nuit à la compréhension historique des conflits et rend difficile la mise en place de solutions politiques et

²⁸. 'Statuts association "Chanteurs sans frontières" (Article 2. Objet)', Sous-Préfecture de Boulogne-Billancourt, 12 juin 1985.

²⁹. La *Chanson pour l'Éthiopie* est le deuxième 'tube' le plus vendu des années 1980 en France, juste derrière la *Danse des canards* ('Le top France des 80's', in: *Le Parisien*, mercredi 11 janvier 2012).

³⁰. Pour une analyse des principales caractéristiques musicales, visuelles et discursives des chansons humanitaires voir VELASCO PUFLEAU, Luis. 'Chansons humanitaires [...]', *op. cit.* (voir la note 3).

³¹. Pour un exemple: <<http://www.unicef.fr/contenu/actualite-humanitaire-unicef/paris-africa-histoire-dune-belle-mobilisation-pour-la-corne-de-lafrique-2011-11-02>> (consulté le 20 février 2014).

économiques durables pour les populations affectées³². En effet, l'efficacité de l'action de ces dispositifs musicaux humanitaires repose sur la transformation de questions politiques en questions morales, cachant la profondeur historique et géopolitique des problèmes et rendant inattaquables les dispositifs humanitaires, puisqu'ils seraient moralement bons, nécessaires et urgents³³. La victimisation des populations africaines concernées par les discours humanitaires du Band Aid et des Chanteurs sans frontières, notamment, opère ainsi une transformation de la dimension politique du conflit armé éthiopien et des conséquences de l'action humanitaire en une question morale. Comme le montre Luc Boltanski:

Le déploiement d'une politique de la pitié suppose donc deux classes d'hommes, inégaux, non sous le rapport du mérite, comme dans une problématique de la justice, mais uniquement sous celui du bonheur [...] Pour une politique de la pitié, l'urgence de l'action à mener pour faire cesser les souffrances invoquées l'emporte toujours sur la considération de la justice. Depuis une telle perspective, c'est seulement dans un monde d'où la souffrance aurait été bannie que la justice pourrait faire valoir ses droits³⁴.

Ainsi, Bob Geldof reçoit-il le prix de la Third World Foundation en 1986 pour son «immense croisade personnelle contre la souffrance et l'indifférence humaines, à laquelle des millions de personnes partout dans le monde se sont identifiées»³⁵. Pour la Foundation, il aurait «créé une communauté de personnes concernées dans le monde entier à partir d'une communauté d'artistes avec Band Aid. De spectateurs passifs, ils sont devenus des participants actifs, réunis autour du monde»³⁶.

³². Parmi l'abondante bibliographie sur ce sujet, voir notamment OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. *Anthropologie et développement. Essai en socio-anthropologie du changement social*, Paris-Marseille, Karthala-APAD, 1995 (Hommes et sociétés); HOURS, Bernard. *L'Idéologie humanitaire ou le spectacle de l'altérité perdue*, Paris [...], L'Harmattan, 1998; *Anthropologie de l'aide humanitaire et du développement*, Laëtitia Atlani-Dual et Laurent Vidal éd., Paris, Armand Colin, 2009 (Sociétales); FASSIN, Didier. *La Raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*, Paris, Seuil-Gallimard, 2010, ainsi que *Contemporary States of Emergency: The Politics of Military and Humanitarian Interventions*, Didier Fassin et Mariella Pandolfi éd., New York, Zone Books, 2010.

³³. Parmi les premières critiques relatives aux implications morales et politiques de l'action humanitaire, voir notamment HOURS, Bernard. *Op. cit.* (voir la note 32).

³⁴. BOLTANSKI, Luc. *La Souffrance à distance, morale humanitaire, médias et politique*, (1993), nouvelle édition, Paris, Gallimard, 2007 (Folio. Essais, 488), pp. 24-25.

³⁵. «[...] mammoth personal crusade against human suffering and human indifference, with which millions the world over identified»; 'Third World Foundation News: 1986 Third World Prize', in: *Third World Quarterly*, IX/2 (1987), p. 699. Sauf mention contraire, les traductions de l'anglais au français ont été réalisées par mes soins.

³⁶. «He had created a world-wide community of concerned people. No longer passive spectators, they had become active participants, linked around the globe»; 'Third World Foundation News: 1987 Third World Lecture', in: *Third World Quarterly*, IX/3 (1987), p. 1044.

Les chansons humanitaires ont marqué les imaginaires de plusieurs générations, avec leur cortège de victimes, de médecins héroïques et de chanteurs bienfaisants. Pourtant, des années 1980 à nos jours, de nombreuses voix s'élèvent contre la réduction des populations au statut de victimes privées de toute individualité et de capacité à agir, telle la poétesse sud-africaine Khadija Tracey Heeger, qui résume de manière exemplaire ce refus dans l'introduction de son poème *Étincelles d'Afrique (Cheche La Afrika)*:

Je ne suis pas que famine et ruines,
craie croulante, bâtiments noirs et dévastés.
Je n'existe pas pour qu'on me pleure.
Je ne suis pas un cortège de malheurs du
colonialisme, de l'apartheid, du féminicide, du génocide, de la xénophobie.
Mon sang est plus fort que mes chagrins.
Mon sang est plus épais que l'encre des livres d'histoire
qui dilapident ma vérité
et couvrent les tables de mes enfants de mensonges sur eux-mêmes.
Mes yeux sont ouverts.
J'ai cherché dans les feux et dans les flammes du temps
les bijoux de l'Afrique
enfin révélés³⁷.

Cependant, l'utilité politique des dispositifs musicaux humanitaires est indéniable pour la légitimation des gouvernements des démocraties libérales, pour l'instauration et le maintien d'un certain ordre social à la fin de la Guerre froide. Ainsi l'affirme François Mitterrand, alors président de la République, lors de sa participation, le dimanche 28 avril 1985, à l'émission de TF1 *Ça nous intéresse, monsieur le Président*. À cette occasion, le présentateur Yves Mourousi l'interroge, entre autres sujets soigneusement présélectionnés par l'équipe de communication du Président, sur l'action d'un certain nombre de chanteurs afin de récolter des fonds pour lutter contre la famine en Éthiopie:

Yves Mourousi: Chanter pour l'Afrique, chanter pour l'Éthiopie, cela sert à quelque chose d'après vous qui connaissez les organisations internationales? Quand Renaud et tout un groupe de chanteurs français, quand les Américains chantent pour l'Éthiopie, vous avez l'impression que cela sert à quelque chose?

³⁷. «I am not just famine and war torn, I am not just derelict white calcium and ravaged black edifices. I am not here to be the subject of mourning and a pageant for the ills of colonialism, apartheid, femicide, genocide, xenophobia. My blood is thicker than my sorrows. My blood is thicker than the ink in those history books that would squander the truth about me and deck the tables of my children with lies about themselves. My eyes are open. I have looked into the fires and in the flames of time. The jewels of Africa are revealed»; TRACEY HEEGER, Khadija. *Cheche La Afrika*, (extraits) reproduit dans le programme du Cape Cultural Collective présenté les 8 et 9 octobre 2013 à la Maison de la Poésie de Paris dans le cadre de la 42^e édition du Festival d'Automne à Paris.

François Mitterrand: Oui, parce que cela crée l'émotion. Toute société fonctionne avec de l'émotion. Les sociétés ne sont pas que des mécaniques, et les gouvernements et les institutions ne sont pas des machines. L'imagination, la pitié, la solidarité, l'amour, cela existe, et si ces chanteurs chantent l'amour et, par là même, la main tendue pour secourir, ils font une œuvre utile, croyez-moi³⁸.

Mitterrand soulève avec cynisme et justesse le point fondamental du fonctionnement des dispositifs musicaux humanitaires, qui est constitué par leur charge émotionnelle, insistant sur l'importance des émotions dans le fonctionnement de la Cité — et de ce fait dans la légitimation du pouvoir. Les chansons humanitaires ont largement contribué à la maîtrise des émotions et au déploiement de la politique de la pitié dans l'espace public. Avec l'effondrement des régimes communistes à l'Est, l'humanitaire devient alors une nouvelle utopie du changement social, un moyen d'action afin de transformer le monde *ici et maintenant* qui serait hypothétiquement affranchi du poids des «idéologies» tout en se substituant à l'État providence. En accord avec la logique politique promue par les entreprises humanitaires, les chansons qui les accompagnent prêchent l'aide aux malheureux sans pour autant chercher des responsabilités dans les conflits ou dans la gestion des crises, tout en déployant un imaginaire qui fait des «victimes» les dépositaires impuissants de la charité néolibérale. Comme le souligne Christophe Pirenne à propos du Live Aid, contrairement aux festivals de rock des années 1960, «il n'était plus question de mettre en cause le mode de fonctionnement des sociétés occidentales, mais de soigner les plaies de l'époque en adhérant au principe capitaliste de la guérison par l'argent»³⁹. Le pouvoir entretient ainsi l'illusion des citoyens qu'ils peuvent «faire» quelque chose pour changer le monde qui leur est donné en spectacle dans les médias: devenir des consommateurs de la misère d'autrui, transformée en charité bienveillante par la marchandisation d'œuvres musicales consensuelles et moralisatrices.

CONCLUSION

Il y a propagande s'il existe une volonté délibérée de séduire ou de persuader un groupe spécifique par des stratégies diverses impliquant des moyens discursifs et symboliques, véhiculant un discours idéologique défini afin de maintenir ou de transformer un ordre social. La ritualisation des œuvres musicales au sein de dispositifs de politique symbolique constitue, par leur capacité à maîtriser la polysémie musicale, à mobiliser des émotions et

³⁸. Participation de M. François Mitterrand, Président de la République, à l'émission de TF 1 «ça nous intéresse, monsieur le Président», Paris, Maison de la Radio, dimanche 28 avril 1985, in: <<http://discours.vie-publique.fr/notices/857006300.html>> (consulté le 20 février 2014).

³⁹. PIRENNE, Christophe. *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, p. 442.

à consolider des imaginaires, un des moyens les plus puissants d'utilisation de la musique à des fins de propagande. Cette ritualisation a la capacité de façonner le réel, construisant et imposant des faits comme des vérités, ainsi que le remarque Jacques Ellul:

Dans le temps présent [...] les faits ne deviennent réels aux yeux des hommes de ce temps que s'ils sont établis par la propagande. Celle-ci est en effet créatrice de vérité, en ce sens qu'elle crée chez les hommes qui lui sont soumis tous les signes et indices de la vérité. C'est la propagande qui, pour l'homme moderne, est véritablement créatrice de vérité. Ceci veut dire que la vérité est impuissante sans la propagande⁴⁰.

Cependant, comme le souligne Jacques Rancière, «il n'y a pas de réel en soi, mais des configurations de ce qui est donné comme notre réel, comme l'objet de nos perceptions, de nos pensées et de nos interventions. Le réel est toujours l'objet d'une fiction»⁴¹. Ainsi, le travail de la propagande est celui d'une construction fictionnelle avec une portée politique spécifique, façonnant l'espace commun, distribuant aux acteurs la capacité d'agir et de parler, construisant des imaginaires, légitimant un ordre politique, économique et social déterminé. La force de cette fiction réside dans sa capacité à délégitimer d'autres façons de creuser le réel, de donner la parole à des acteurs qui ne l'ont pas en les rendant visibles dans l'espace commun, d'inventer de nouvelles formes de penser les échanges et les possibles. Comme l'affirme Rancière,

[...] c'est la fiction dominante, la fiction consensuelle, qui dénie son caractère de fiction en se faisant passer pour le réel lui-même et en traçant une ligne de partage simple entre le domaine de ce réel et celui des représentations et des apparences, des opinions et des utopies. Le rapport de l'art à la politique n'est-il pas un passage de la fiction au réel mais un rapport entre deux manières de produire des fictions. Les pratiques de l'art [...] contribuent à dessiner un paysage nouveau du visible, du dicible et du faisable⁴².

La maîtrise de la polysémie musicale constitue un des enjeux les plus importants pour l'utilisation des œuvres musicales à des fins de propagande. Pour être efficace, la propagande doit maîtriser la portée symbolique octroyée à la musique par les différents acteurs supprimant ce que Rancière appelle la «distance esthétique», la capacité des acteurs à interpréter les œuvres en dehors des intentions de l'artiste, du lieu de représentation et d'une certaine configuration de la vie collective: «la suspension de tout rapport direct entre la production des formes de l'art et la production d'un effet déterminé sur un public déterminé»⁴³. Le

⁴⁰. ELLUL, Jacques. *Op. cit.* (voir la note 4), p. 258.

⁴¹. RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.* (voir la note 16), pp. 83-84.

⁴². *Ibidem*, p. 84.

⁴³. *Ibidem*, p. 64.

lien entre propagande et musique pourrait ainsi être défini comme la volonté d'un pouvoir ou d'un contre-pouvoir déterminé à maîtriser la dimension symbolique et émotionnelle des œuvres musicales, à leur attribuer un sens dans un contexte donné afin d'imposer un certain ordre social ou d'invalider d'autres configurations possibles du réel. Néanmoins, je considère qu'il est possible de créer des œuvres musicales avec une dimension politique assumée, aux prises avec le réel, sans pour autant les associer à un dispositif de propagande. Ces œuvres nécessitent d'utiliser pleinement les possibilités offertes par la fiction dans des contextes de représentation spécifiques afin de proposer d'autres façons d'explorer les gestes de notre présent, de rendre pensable la réalisation d'utopies collectives, tout en assumant le risque de la polysémie et la «distance esthétique» propres à la réception subjective de chaque individu.