



HAL
open science

Les musiques pendant la guerre d'Espagne

Luis Velasco-Puffleau

► **To cite this version:**

Luis Velasco-Puffleau. Les musiques pendant la guerre d'Espagne. Volume! La revue des musiques populaires, 2018, pp.256-260. 10.4000/volume.5639 . hal-01832524

HAL Id: hal-01832524

<https://hal.science/hal-01832524>

Submitted on 8 Jul 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

14 : 2 | 2018

Watching Music

Bruno GINER et François PORCILE, *Les musiques pendant la guerre d'Espagne*

Luis Velasco-Puffleau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/5639>

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 26 avril 2018

Pagination : 256-260

ISBN : 978-2-913169-44-9

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Luis Velasco-Puffleau, « Bruno GINER et François PORCILE, *Les musiques pendant la guerre d'Espagne* », *Volume !* [En ligne], 14 : 2 | 2018, mis en ligne le 26 avril 2018, consulté le 30 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5639>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

theorizing. Overall however, *Reichsrock* will prove invaluable to any scholar, journalist or student in need of a broad overview of the international web of white-power music

Bibliography

Corte Ugo & Edwards Bob (2008), "White Power music and the mobilization of racist social movements," *Music and Arts in Action*, 1(1), pp. 4-20.

De Koster Willem & Houtman Dick (2008), "Stormfront is like a second home to me": On virtual community formation by right-wing extremists. *Information, Communication & Society*, 11(8), pp. 1155-1176.

Futrell Robert, Simi Pete & Gottschalk Simon (2006), "Understanding music in movements: The white power music scene," *The Sociological Quarterly*, 47(2), pp. 275-304.

Hall Stuart (1980 [2005]), "Encoding and decoding," in Hall S., Hobson D., Lowe A., et al. (eds), *Culture, Media, Language*, London; New York: Routledge, pp. 117-127.

Hamilton Jack (2016), *Just Around Midnight*, Harvard University Press.

Holub Robert C. (2013), *Reception theory*, Oxon & New York: Routledge.

Schaap Julian (2015), "Just Like Hendrix: Whiteness and the Online Critical and Consumer Reception of Rock Music in the United States, 2003-2013," *Popular Communication*, 13(4), pp. 272-287.

Bruno Giner & François Porcile, *Les musiques pendant la guerre d'Espagne, Paris, Berg International, 2015*

Par Luis Velasco-Pufleau

La Guerre civile espagnole (1936-1939), ou Guerre d'Espagne, est sans doute le plus important conflit internationaliste du xx^e siècle. Dès 1936, un grand nombre de volontaires internationaux, pour la plupart des femmes et des hommes avec une sensibilité politique antifasciste, sont arrivés afin de lutter aux côtés des forces républicaines contre ce qu'ils considéraient comme le plus grand danger pour la démocratie dans le monde. En tant que fin observateur du conflit espagnol, George Orwell le décrit en 1946 comme « l'un des événements les plus tragiques et les plus sordides que l'Europe moderne ait connu » (Orwell, 2009a : 83). Il parlait d'expérience puisqu'il avait combattu entre l'hiver 1936 et l'été 1937 aux côtés des milices du Parti ouvrier d'unification marxiste (POUM), fondé en 1935 à Barcelone. Pour Orwell, il fallait que « la véritable histoire de la guerre d'Espagne reste dans nos mémoires comme une démonstration de la folie et la mesquinerie de la politique de puissance » (Orwell, 2009a : 85). En effet,

VOLUME!

antichambre de la Seconde guerre mondiale, le conflit espagnol a été résolument européen, fait de jeux d'alliances ou de non-intervention des puissances militaires européennes.

Du fait de la complexité du conflit, raconter l'histoire de la Guerre civile espagnole à travers ses œuvres, ses pratiques et ses institutions musicales est un projet périlleux, vaste et passionnant. Le livre coécrit par Bruno Giner et François Porcile, *Les musiques pendant la guerre d'Espagne*, relève ce déficit. Il constitue une synthèse remarquable, la première en langue française, des travaux qui ont été menés ces quinze dernières années sur les différents répertoires musicaux mobilisés ou composés pendant cette guerre. Bien structuré et documenté, l'ouvrage s'étend de l'avènement de la seconde République espagnole en avril 1931 jusqu'aux lendemains de la défaite républicaine, marquée par l'exil de dizaines de milliers de personnes (*La Retirada*), et la vie musicale dans les camps d'internement des réfugiés espagnols en France. Cette perspective chronologique est prolongée par deux chapitres portant sur les itinéraires d'exil de nombreux compositeurs et musiciens espagnols ainsi que sur les mémoires musicales antifranquistes dans la deuxième moitié du vingtième siècle. Tout au long du livre, les auteurs traduisent en français les paroles des hymnes et des chants cités, compilées ensuite sous la forme d'un « *cancionero* sélectif », ainsi que des encadrés extrêmement utiles donnant des détails biographiques de compositeurs ou des notes de synthèse sur des institutions et des publications musicales.

L'ouvrage réussit à positionner dans une perspective historique claire les activités et les différentes politiques musicales de la seconde République espagnole avant et pendant la



guerre. Dès le premier chapitre (« Prémices républicaines »), les enjeux politiques et symboliques du choix d'un nouvel hymne national, destiné à remplacer la *Marcha Real* de la monarchie renversée, sont mis en perspective avec l'émergence de nouvelles institutions et de certains groupes de compositeurs qui soutenaient divers programmes de création, d'éducation et de diffusion musicale. Les enjeux symboliques autour du nouvel hymne de la République montraient déjà la fragmentation du champ politique espagnol. Les auteurs expliquent comment le choix de l'*Hymne de Riego* « était loin de faire l'unanimité parmi les différentes composantes politiques républicaines et son adoption officielle s'est heurtée à de nombreuses résistances ». En effet, « les partis conservateurs se sont difficilement résignés à l'abandon pur et simple de la *Marcha Real*, tandis que les représentants d'une gauche beaucoup plus radicale réclamaient haut et fort *L'Internationale*. Entre ces deux positions extrêmes, quelques intellectuels modérés, mais fervents partisans d'une République novatrice et progressiste, appelaient de leurs

vœux un chant plus moderne et résolument nouveau » (16).

Le second chapitre (« Vers la guerre civile ») détaille les revers politiques subis par la fragile République espagnole durant les premières années puis l'arrivée au pouvoir du *Frente popular* avant le coup d'état des généraux qui sonnera le début du conflit armé. Les enjeux d'un front musical pendant la guerre, soutenu par des institutions expressément créées par les directions de propagande des différents acteurs, sont abordés dans le troisième chapitre (« Politiques musicales et compositeurs pendant la guerre »). La création du Conseil Central de la Musique en juillet 1937 et de l'Orchestre National en octobre de la même année ont été des exemples de la volonté du gouvernement républicain de promouvoir la création musicale et de valoriser l'activité musicale pendant la guerre.

Le quatrième chapitre (« Chants de bataille ») aborde un vaste corpus « des chansons qui ont quotidiennement jalonné de part et d'autres le déroulement du conflit : hymnes, marches chansons populaires revisitées, chants de combat, chants révolutionnaires internationaux, une myriade de chansons qui se transmettent et s'inventent au fil et au son des différentes batailles » (69). Les auteurs passent en revue les chants emblématiques des brigades internationales, des forces républicaines, et des rangs dits « nationalistes » fidèles aux généraux putschistes. Privilégiant les analyses lexicales et contextuelles aux analyses mélodiques des chansons, les auteurs remarquent que « si les chants républicains exaltent volontiers la lutte, le combat, la résistance antifasciste ou l'espoir d'un avenir meilleur pour le peuple, les chants nationalistes ont un champ lexical qui incarne également leurs valeurs : idéologiques (l'empire,

la monarchie, la patrie, le drapeau, le réveil de l'Espagne) ; morales (l'héroïsme, le courage, l'abnégation, le sacrifice, la justice) ; militaires (la force, la victoire, la martialité, la camaraderie) ; religieuses (Dieu, la foi, l'hostie, le ciel, le divin...) » (98).

De même, les auteurs soulignent de façon pertinente l'importance symbolique et musicale qu'avaient la figure et l'œuvre de Federico García Lorca pour les militants qui se battaient du côté républicain. Assassiné au début de la guerre, García Lorca avait collecté et arrangé dès la fin des années 1920 un certain nombre de chansons populaires, puis les avait enregistrées en 1931 avec la chanteuse La Argentinita. Les mélodies de ces chansons ont servi de base pour un répertoire de chansons républicaines dont les paroles racontaient les actions militaires et les actes de résistances républicains ou, parfois, se moquaient et ridiculisaient l'ennemi. Cette technique de *contrafactum*, largement répandue dans d'autres conflits armés ¹, a servi à adapter un répertoire restreint des mélodies connues par les combattants à des situations diverses.

D'une manière générale, les auteurs réussissent à mettre en perspective les enjeux de pouvoir autour des hymnes qui représentaient les différentes factions engagées à l'intérieur de chaque camp. En effet, pour le côté républicain, les auteurs soulignent que « si dans la capitale espagnole c'est l'*Hymne de Riego* qui soutenait les tirs des miliciens, à Barcelone on pouvait entendre le chant emblématique de la CNT, *A las barricadas*, [ou] *Els Segadors*, hymne indépendantiste

1 Pour un exemple au xx^e siècle, voir les travaux de Cornelia Nuxoll sur la guerre civile en Sierra Léone (Nuxoll, 2014).

catalan » (70). Côté nationaliste, les luttes de pouvoir internes sont mises en lumière à travers les enjeux symboliques qui amènent les différentes factions – notamment l'armée, les phalangistes, les légionnaires et les carlistes – à essayer d'imposer leurs chants respectifs en tant qu'hymne fédérateur.

Le soutien international à la République espagnole de la part d'intellectuels, de réalisateurs et de compositeurs est documenté dans le cinquième chapitre du livre (« Empathies musicales & solidarités internationales »). Ici, les auteurs abordent la position d'un certain nombre d'artistes et d'intellectuels face à la politique de « non-intervention » adoptée par certaines des démocraties européennes. Ils documentent les contributions de Charles Kœchlin, Georges Auric et Maurice Jaubert en faveur de la République espagnole ainsi que les amitiés réciproques entre des compositeurs espagnols – Gustavo Pittaluga et Manuel de Falla – et leurs homologues français – Maurice Jaubert, Francis Poulenc. Le chapitre aborde également le soutien à la République des compositeurs venant des États-Unis (Virgil Thomson) et du Mexique (Silvestre Revueltas) et les activités de la Société internationale pour la musique contemporaine (SMIC) dans lesquelles d'autres compositeurs, dont les Britanniques Benjamin Britten et Lennox Berkeley, témoignent aussi leur soutien.

Le sixième chapitre (« Février 1939 : *La Retirada* et les camps d'internement ») constitue une contribution originale à l'étude de la création musicale au sein de structures concentrationnaires. Il aborde les pratiques musicales et les répertoires des réfugiés républicains forcés à l'exil en France dans les derniers mois de la guerre, confinés par les autorités françaises dans ce qu'elles désignaient

comme des « camps de concentration ». Des chœurs et des orchestres participaient à la vie quotidienne des camps, contribuant ainsi « à renforcer le moral et la solidarité des réfugiés ainsi qu'à préserver une identité doublement mise à mal par la défaite et l'internement » (136). Les auteurs documentent les pratiques musicales et les œuvres créées notamment dans les camps d'Argelès, de Saint-Cyprien, du Barcarès, de Bram et de Gurs. Les textes des chansons données en exemple montrent le rôle de la musique dans la construction d'une mémoire de la guerre, de la défaite et de l'exil. Ce chapitre fait écho aux recherches de l'un des auteurs dans l'étude des pratiques musicales dans d'autres univers concentrationnaires (Giner, 2014).

Au delà du fait que l'ouvrage constitue une synthèse remarquable, il est possible d'émettre quelques remarques critiques concernant des choix d'ordre méthodologique et épistémologique qui empêchent parfois une analyse plus fine du rôle des institutions et de la mobilisation des œuvres en fonction des changements politiques et des choix stratégiques des acteurs tout au long de la guerre. Tout d'abord, sur le plan méthodologique, il est dommage que les auteurs ne citent pas la plupart de leurs sources autrement qu'à la fin du livre sous la forme d'une bibliographie sélective. La mention des sources et des travaux mobilisés aurait pu permettre au lecteur qui le souhaite d'approfondir l'un des nombreux sujets, œuvres ou compositeurs traités tout au long de l'ouvrage.

De même, il aurait été utile que les auteurs explicitent les critères de sélection des chansons qui composent le « *cancionero* sélectif » présenté à la fin de l'ouvrage, par rapport au corpus des nombreux *cancioneros* qui ont été publiés pendant et après la guerre.

Une brève discussion sur ces sources aurait pu donner une idée plus claire au lecteur de la provenance des chansons et du nombre considérable des *cancioneros*, lesquels incluaient également des poèmes et des textes en prose.

Ensuite, sur le plan épistémologique, les auteurs considèrent les acteurs de la guerre civile espagnole de façon binaire, en opposant deux camps : « une Espagne pro-monarchiste, ultra-nationaliste, catholique et conservatrice (celle de l'aristocratie et de grands propriétaires terriens soutenus par l'Église et une partie de l'armée) contre une Espagne progressiste et populaire (républicaine, socialiste, anarchiste ou communiste) éprise de démocratie, de justice sociale, de culture et de liberté » (12). Même si cette approche peut être pertinente d'un point de vue global du conflit, elle efface les nombreuses dissensions à l'intérieur de chaque camp et leurs conséquences dans les dynamiques d'appropriation et de mobilisation musicale par les différents acteurs.

Par exemple, ceci est tout particulièrement vrai du côté républicain après les « événements » de mai 1937 en Catalogne et la transformation de la République espagnole par les communistes dans une « démocratie contrôlée » (Beever, 2006 : 378). L'interdiction du POUM et la persécution sanglante de ses membres et des militants anarchistes membres de la CNT-FAI ont été quelques uns de ses effets immédiats. Mais l'une des conséquences les plus importantes est l'enrayement de la révolution sociale entreprise par des dizaines de milliers de militants anarchistes et marxistes, qui luttaient pourtant du côté de la République et avaient joué un rôle central dans la défense du gouvernement lors du coup d'état des généraux en juillet 1936. Témoin des événements, Orwell écrivait à

ce propos en août 1937 : « Le véritable combat du gouvernement espagnol a été d'écraser la révolution et de tout remettre dans l'état où il était auparavant. Ils ont plus ou moins réussi à le faire et ont maintenant installé un terrible règne de terreur dirigé contre quiconque est soupçonné de réelles sympathies révolutionnaires. » (Orwell, 2009b : 64)

La censure et la propagande communiste infiltraient dorénavant l'ensemble de la presse et les publications éditées dans la zone républicaine, à tel point que le président Manuel Azaña remarquait avec inquiétude : « Les journaux semblent être écrits par la même personne et ne publient que des diatribes contre “le fascisme international” et des déclarations de victoire » (Azaña, 2000 : 959-960). Ainsi, les objectifs et les actions du Conseil Central de la Musique après sa création en juillet 1937, tout comme le contenu des différents *cancioneros* révolutionnaires, mériteraient d'être mis en perspective par rapport à ces transformations profondes du champ politique républicain. Ceci permettrait non seulement d'avoir une vision plus claire du dispositif de censure et de l'importance octroyée par celui-ci aux publications musicales, mais aussi de mesurer l'autonomie des compositeurs et des intellectuels par rapport à la ligne idéologique imposée par le sous-secrétariat et le commissariat de la propagande du gouvernement.

Enfin, les auteurs excluent du corpus analysé un certain nombre de chansons qui ont été partagées par les deux camps opposés dans le conflit armé². En effet, l'analyse des processus d'appropriation des mélodies

² Voir à ce sujet l'ouvrage de Marco Antonio de la Ossa Martínez (2011 : 345-350).

partagées par l'ensemble de la population du pays pourrait montrer de façon originale les dynamiques de différenciation identitaire au sein d'une guerre civile. L'étude des pratiques musicales des combattants pourraient permettre une analyse « par le bas » des discours identitaires autour de ce répertoire spécifique et les modalités d'adaptation de nouvelles paroles. Plus largement, l'analyse de la guerre civile espagnole comme un processus dynamique restructuré en permanence par des dissensions et des alliances permettrait de mieux mettre en perspective les enjeux de légitimation, d'appropriation ou de bannissement des œuvres musicales en fonction des intérêts stratégiques des acteurs du conflit.

Bibliographie



14
2

Azaña Manuel (2000), *Diarios completos : monarquía, república, Guerra Civil*, Barcelone, Crítica.

Beevor Antony (2006), *La guerre d'Espagne*, Paris, Calmann-Lévy.

Giner Bruno (2014), *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg International.

Nuxoll Cornelia (2014), « Borrowed Tunes. Commando and Morale Booster Songs of RUF Fighters in the Sierra Leone War », *Transposition. Musique et sciences sociales*, n° 4, en ligne : <http://journals.openedition.org/transposition/598>; DOI : 10.4000/transposition.598

Orwell George (2009a), « Les huit années de guerre : souvenirs d'Espagne », *Écrits politiques (1928-1949)*, Marseille, Agone, p. 83-86.

— (2009b), « À Amy Charlesworth », *Écrits politiques (1928-1949)*, Marseille, Agone, p. 62-66.

Ossa Martínez Marco Antonio de la (2011), *La música en la guerra civil española*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Fabien Hein & Dom Blake, *Écopunk. Les punks, de la cause animale à l'écologie radicale*, Neuvy-en-Champagne, Le Passager Clandestin, 2016

Par Jérôme Lamy

Le punk a constitué un tournant musical fondamental à la fin des années 1970. Son arrière-plan politique a pu sembler parfois confus ; l'absorption de certains groupes dans le *mainstream* de l'industrie du disque a rendu le discours contestataire peu audible. Pour autant, la diversité des scènes punks, la vitalité des idées politiques qui ont été brassées ainsi que la régénérescence musicale permanente fournissent le substrat d'une radicalité critique qui trouve à s'exprimer de façon éclatante dans le domaine de l'écologie. L'ouvrage de Fabien Hein et Dom Blake constitue, de ce point de vue, une excellente mise au point en même temps qu'une façon convaincante de rendre compte des évolutions de la mouvance écologique au sein de la scène punk. En retraçant la carrière (parfois chaotique) des groupes engagés, en pointant le rôle clé de certains acteurs (le