

Cours 8 : Musique, société et politique.

« En tant qu'œuvres d'art, le morceau, la pièce ou la chanson peuvent aussi revêtir une dimension sociale ou politique. Hymnes nationaux, chants révolutionnaires, chansons engagées, morceaux emblématiques d'une génération, la musique prend différentes formes qui l'amènent à servir une cause. Elle devient dans ce cas la référence d'un groupe social, d'une époque, la clé d'un événement historique. »

ETAPE 1 : Approche théorique/historique.

Document n°1 : « Éditorial », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 3 | 1990, mis en ligne le 15 octobre 2011, consulté le 24 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2372>

Nous avons tous appris à distinguer un grand nombre de catégories, de genres et de styles musicaux, au sein desquels nous nous sentons libres d'apprécier ceux qui correspondent à nos affinités et de rejeter ceux qui ne s'y accordent pas. Le goût musical nous apparaît comme une affaire éminemment individuelle car la musique ne nous semble pas répondre à d'autres buts que celui de satisfaire notre sens esthétique ou, éventuellement, de créer une ambiance propre à susciter telle ou

telle disposition psychologique. Pourtant, notre perception consciente ne représente qu'une infime parcelle du champ de notre réceptivité auditive. Les psycho-acousticiens s'intéressent depuis longtemps aux messages subliminaux véhiculés par certaines musiques. Des orgues d'église aux orchestres de rock, en passant par les fanfares militaires et les mélodies lénifiantes des supermarchés, toutes sont porteuses d'effets, donc de pouvoirs, dans la mesure où leurs formes sont adaptées à leur finalité.

Présente dans la plupart des rites, la musique en est généralement considérée comme le principal moteur, voire comme la substance même. Selon une croyance quasi universelle, ces rites tirent leur efficacité du pouvoir opérant de la musique par laquelle l'individu ou la collectivité communique avec le monde de l'Invisible.

Les pouvoirs attribués aux formes et aux structures musicales échappent à l'approche quantitative ; tout au plus peut-on observer les nombreuses modalités de leur utilisation. Mais la musique est-elle réellement dotée de pouvoirs, ou n'est-elle qu'un agent psychotrope au service d'un pouvoir ? L'usage de la musique à des fins politiques est fréquent, en tant que signe du pouvoir ou que véhicule de sa propagation.

Document n°2 : Gilbert Rouget, « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 24 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24855>

Cette recherche se fonde à la fois sur une série de documents musicaux recueillis en 1946 chez les Pygmées BaBinga de la Haute-Sangha (République du Congo) par la mission Ogooué-Congo, et sur l'ensemble des publications ethnomusicologiques parues à ce jour sur les Pygmées, disséminés d'est en ouest de la grande forêt équatoriale, de l'Itouri au Gabon. À la question : « Pourquoi les Pygmées musiquent-ils autant? », qu'invitent à se poser ces données, il est répondu : « Pour survivre ». « Musiquer » (et non « faire de la musique ») apparaît comme constituant pour eux une véritable technique du corps social et, partant, de la vie collective. Les effets qu'ils en attendent doivent être vus comme conjuguant deux types d'efficacité, d'une part une « efficacité musicale symbolique », à l'œuvre dans leurs rituels de chasse et liée à leurs pratiques magico-religieuses, d'autre part une « efficacité musicale socio-somatique », à l'œuvre dans l'ensemble des activités musicales (chants et danses) qu'ils mènent quasi quotidiennement.

Document n°3 : Schnapper Laure, « La musique « dégénérée » sous l'Allemagne nazie », *Raisons politiques*, 2004/2 (n° 14), p. 157-177. DOI : 10.3917/rai.014.0157. URL : <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2004-2-page-157.htm>

Un État totalitaire contrôle, par définition, toutes les sphères de la société, ce qui inclut la vie culturelle. Joseph Goebbels, qui avait été nommé dès mars 1933 ministre de la Propagande et de l'Éducation du peuple (*Volksaufklärung*), avait vu ses attributions étendues à tout ce qui



Rui Britto, Miles Davis à Rio de Janeiro, mai 1974. Source : Wikipedia.org / CC BY 2.0.

concernait « l'influence spirituelle de la nation, la propagande en faveur de l'État, de la culture et de l'économie, l'information de l'opinion publique allemande ». Le 22 septembre, une loi du ministère de la Propagande institua la *Reichkulturkammer* (chambre de culture du *Reich*), illustrant ainsi la volonté de mettre l'art et la culture au service de la promotion de l'État. Conformément à l'organisation interne du régime, le pouvoir sur la culture était partagé entre un ministre du *Reich* (Goebbels) et un dirigeant du parti (Alfred Rozenberg), auxquels s'ajoutait – avec la régionalisation – le président du Conseil de la puissante région de Prusse, Hermann Goering. [...]

La promotion d'un art authentiquement allemand s'appuya sur l'utilisation et la glorification de Wagner : dans *Mein Kampf*, Hitler décrit l'admiration qu'il conçut pour le compositeur lors d'une représentation de *Lohengrin* à laquelle il aurait assisté à l'âge de 12 ans. Il est trop rare qu'un musicien occupe une telle place dans les fondements idéologiques d'un État pour qu'on ne s'y arrête pas quelque peu. Certes, la musique faisait partie des attributs de l'identité du pays, comme les nationalistes ne se privèrent pas de le rappeler : *Deutschland das Land der Musik* peut-on lire sur une affiche de l'époque, slogan réaffirmé par un aigle au corps figuré par un rang de tuyaux d'orgue. L'auteur des *Maîtres chanteurs* avait certainement contribué à réactiver cette idée, vraisemblablement née du romantisme allemand, de « l'Allemagne, pays de la musique » : n'avait-t-il pas, dans un article de 1841, affirmé que les Allemands étaient « le peuple le mieux doué par Dieu qui fit naître (...) un Mozart et un Beethoven » ? Aussi Wagner était-il abondamment utilisé au service de l'idéologie nationaliste et, dans son *Histoire de la musique allemande*, Müller-Blattau ne manqua pas de citer la phrase lapidaire de l'illustre compositeur : « L'Italien est un chanteur, le Français un virtuose, l'Allemand un musicien ». Les idées de Wagner reflètent le préjugé selon lequel les Français auraient des mœurs légères et faciles et une musique conforme à cette image, alors que les Allemands, réputés sérieux, seraient détenteurs de l'art véritable.

ETAPE 2 : Approche artistique.

Document n°4 (Miles Davis) : « Miles davis, un artiste entier », in *Francemusique.fr*, 25 mai 2018. URL : <https://www.francemusique.fr/jazz/video-miles-davis-un-artiste-entier-62707>

Jazz et ségrégation

Miles Davis vient d'une classe sociale plutôt élevée (son père est dentiste). Il considère que ses pairs comme Duke Ellington ou Louis Armstrong ont ouvert des portes pour les personnes de couleur. Mais pour lui, ce n'est pas suffisant. Toute sa vie il dénonce les discriminations, parfois de manière radicale. Une réponse évidente au racisme qu'il subit, notamment lors de sa relation avec Juliette Gréco, ou le jour où il se fait agresser par un policier devant la salle où il allait donner un concert.

⇒ Ressource audio-visuelle : <https://www.youtube.com/watch?v=dmZYowxeRbM&t=17s>

Document n°5 (Ray Charles, « Georgia on my mind ») : Bernard Lortat-Jacob, « L'image musicale du souvenir », *L'Homme* [En ligne], 177-178 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 24 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21664>

C'est bien ce que confirme sa musique en effet. Mais elle nous dit aussi beaucoup plus que cela. À elle seule, la qualité de sa voix rappelle la douleur d'un peuple, une douleur qui s'incarne sous les traits musicalement précis et sémantiquement indéfinis d'une certaine *Georgia*. Et si l'expression renvoie à la souffrance, le système musical se veut rassurant : il explore un terroir mythique, sacré et campagnard, solidement ancré dans le passé ; sur ce fond tragico-nostalgique, l'orchestre, quant à lui, s'efforce de célébrer un modernisme consensuel de bon ton (et, selon nos critères : de mauvais goût).

Patrick Williams le souligne dans son article (ici même, p. 22) : après Ray Charles, *Georgia* ne sera plus jamais le petit air charmant qui s'incarnait dans la voix gracieuse de Mildred Bailey (venue après celle de son auteur Hoagy Carmichael). Son âme a changé de main en même temps que d'allure. Mais ce que Patrick Williams ne nous dit pas, c'est qu'en passant par les cordes vocales de Ray, *Georgia* porte désormais de façon irréversible les stigmates de la vie du chanteur. Elle dut endosser ses peines et ses espérances. Côté peine : la marque d'un passé douloureux, indélébile comme le noir de la peau et/ou comme un véritable chagrin d'amour ; côté espérance : une immense ambition artistique et un désir de conquérir un large public (blanc). Conquête plutôt réussie (Ray n'a-t-il pas été reçu à la Maison Blanche – une appellation plutôt bien choisie en l'occurrence !). Lui, Ray, savait bien tout cela. Ne disait-il pas : « In my music, I think that there is always something for everybody » (interview recueillie sur internet, non datée). Dans sa musique, chacun doit trouver son compte, les anciens et les modernes, les ruraux et les citadins, et surtout, les Noirs et les Blancs.

⇒ Ressource audio-visuelle : <https://www.youtube.com/watch?v=J3YqDB7e3fy>

Document n°6 : Ennio Morricone, Joan Baez, « Here's to you », 1971.

*Here's to you, Nicola and Bart,
Rest forever here in our hearts,
The last and final moment is yours,
That agony is your triumph.*

« Si cette chose n'était pas arrivée, j'aurais passé toute ma vie à parler au coin des rues à des hommes méprisants. J'aurais pu mourir inconnu, ignoré : un raté. Ceci est notre carrière et notre triomphe. Jamais, dans toute notre vie, nous n'aurions pu espérer faire pour la tolérance, pour la justice, pour la compréhension mutuelle des hommes, ce que nous faisons aujourd'hui par hasard. Nos paroles, nos vies, nos souffrances ne sont rien. Mais qu'on nous prenne nos vies, vies d'un bon cordonnier et d'un pauvre vendeur de poissons, c'est cela qui est tout ! Ce dernier moment est le nôtre. Cette agonie est notre triomphe. » (Bartolomeo Vanzetti, à la fin de son procès, s'adressant au Juge Thayer).

Contexte historique / Explications : <http://rdv-histoire.com/Edition-2019-I-Italie/sacco-et-vanzetti-de-giuliano-montaldo>

Aux États-Unis, en 1920, deux hommes perdent la vie durant un hold-up. Sacco et Vanzetti, des anarchistes d'origine italienne, sont arrêtés et accusés du meurtre : le procès s'engage mal. A partir de faits réels, Giuliano Montaldo dans ce « film à procès » se fait le pourfendeur de l'injustice. Un film qui jette une lumière crue sur les réactions xénophobes de la société américaine à l'égard des immigrés italiens, resté célèbre par la célèbre chanson Here's to you Nicola and Bart composée par Ennio Morricone et interprétée par Joan Baez.

Document n°7 (« Qualifier simplement la musique rap de forme de résistance est fortement réducteur. ») :

David Diallo, « La musique rap comme forme de résistance ? », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 12 mai 2009, consulté le 24 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rcca/80>

Cette insistance sur la dimension « réactive » de la musique rap, dimension sur laquelle s'appuient les auteurs qui la considèrent principalement comme une forme de résistance, court néanmoins le risque de céder à la thèse minimaliste qui dénie toute créativité autonome aux rappeurs. Comme le soulignent Claude Grignon et Jean Claude Passeron dans *Le Savant et Le Populaire*, les cultures dites « populaires » ne sont pas mobilisées en permanence dans une attitude de résistance culturelle (Grignon et Passeron 1989). Dans cet ouvrage commun, ces deux sociologues de l'art entreprennent de réduire les imprécisions des travaux d'« amateurs naïfs » sur des formes de cultures populaires. Ils expliquent que toute l'altérité des cultures dites « populaires » ne se trouve pas dans la contestation, et qu'à trop insister sur ce que ces cultures doivent au fait d'être des cultures de groupes dominés, on risque de minimiser de façon excessive leur relative autonomie. S'il est vrai qu'une thématique de la contestation se dégage indéniablement de nombreux textes de rap (tout comme d'autres modes d'expression), l'altérité de cette musique ne se trouve pas, en revanche, dans la contestation, mais dans la pratique. Il est important de garder à l'esprit qu'à ses débuts, le rap était exclusivement une pratique festive destinées aux Noirs des quartiers pauvres.

ETAPE 3 : Synthèse.

« Éditorial », <i>Cahiers d'ethnomusicologie</i>	Schnapper Laure	Bernard Lortat-Jacob	Idées Bilan / Plan

ETAPE 4 : Ecriture personnelle.

SUJET 1 : D'après vous, dans quelle mesure la musique peut-elle se mettre au service d'un pouvoir ?

SUJET 2 : « L'histoire de la censure de la musique ou des pratiques musicales est extrêmement vaste et ne se limite en aucun cas à une seule religion ou régime politique. De la Grèce antique aux démocraties libérales, en passant par l'hindouisme, le christianisme, l'islam et le judaïsme, on peut affirmer que toutes les religions et types de régimes politiques ont interdit ou censuré à un moment donné des œuvres ou des pratiques musicales. Dans de nombreux cas, cette interdiction s'est basée sur des croyances, sur le pouvoir d'influence qu'aurait la musique sur les émotions humaines ou sur le danger qu'elle pourrait représenter pour l'ordre social. » (Luis Velasco-Pufleau, "Musique et propagande djihadiste (1/3) : La censure de la musique," in *Music, Sound and Conflict*, 30/06/2017, <https://msc.hypotheses.org/210>)

Dans quelle mesure la musique peut-elle représenter un danger pour l'ordre social ?